

MARILZA IZIDRO VIEIRA PACHECO DE CARVALHO

A MORTE NA FICÇÃO LITERÁRIA

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Marilene Weinhardt

CURITIBA

2002



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS


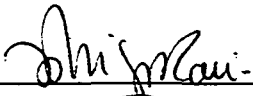
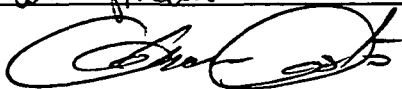
PARECER

Defesa de dissertação da mestranda MARILZA IZIDRO VIEIRA PACHECO DE CARVALHO para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo assinados Marilene Weinhardt, José Miguel Rasia e Édison José da Costa argüíram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação:

“A MORTE NA FICÇÃO LITERÁRIA: UMA LEITURA PSICANALÍTICA DE MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS”

Procedida a argüição segundo o protocolo aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	Conceito
Marilene Weinhardt		B
José Miguel Rasia		B
Édison José da Costa		B

Curitiba, 30 de setembro de 2002.




Prof.^a Marilene Weinhardt
Vice-Coordenadora



Dr.^a Marilene Wenhardt


Dr. Jose Miguel Rasia


Dr. Edison José da Costa

MA 
Marilza Izidro Vieira Pacheco de Carvalho

À minha filha, Júlia, que desde bebê até este momento cresceu e dividiu seu tempo, dos primeiros cuidados maternos, com a realização deste trabalho. Aos meus pais que despertaram e inspiraram o meu amor às Letras.

AGRADECIMENTOS

À Prof.^a Dr.^a Marilene, por ter apostado desde o início neste projeto e pela coragem em aceitar este difícil desafio. Faltam palavras para definir o fazer e a motivação de um orientador neste ato de acolher um orientando oriundo de outra área. Resta supor: espírito de abertura ao novo, falta de preconceitos, agudeza acadêmica, amor a saberes outros. Obrigada por não desistir de acreditar neste "estrangeiro".

Ao Prof. Dr. Édison, que durante a realização dos Créditos sempre dedicou com respeito uma palavra de confiança e crédito na capacidade de esta aluna poder se inserir neste universo novo da Literatura, bem como pelo incentivo a prosseguir no intento de realizar o diálogo entre literatura e Psicanálise fazendo crer que este poderia trazer contribuições importantes. Obrigada, suas palavras estiveram presentes nestes anos de dúvidas e indecisões como alento e estímulo a continuar.

Ao Prof. Dr. Borges por sua escuta profissional, ética e solidária.

Aos meus professores do Curso de Mestrado em Letras/Literatura da Universidade Federal do Paraná, por terem-me ingressado em uma nova área do conhecimento humano, em particular, por ensinar que a arte das "Belas Letras" não são frutos apenas da paixão e inspiração do gênio criativo, mas o resultado do trabalho exaustivo de reescrever constantemente somado ao conhecimento teórico e crítico deste fazer.

À Prof.^a Mestre em Letras-UFPR, Fonoaudióloga e amiga Jane Mara Feijão, primeiro pela disposição em ler e discutir este trabalho, segundo por ter lhe dado crédito e preciosas sugestões, por fim, esta colaboração inestimável tomou-se a razão que me impediu da idéia de desistir.

À Prof.^a Mestre em Psicologia Clínica-USP, Psicóloga, Rosane Shirabayashi, pela amizade, ouvidos atentos, leitura e sugestões. Obrigada pelo incentivo a enfrentar e superar desafios.

Ao meu marido, Carlos, pelo incentivo e companheirismo por dividir comigo os momentos mais difíceis desta caminhada. Sou-lhe grata pelas contribuições para este trabalho, pela troca de idéias, por me ajudar a enxergar luz onde não via mais saídas. Pela paciência e solidariedadenão sei o que dizer, um agradecimento particular e especial.

Às minhas irmãs, sobrinhas, cunhados, enteada, pelo apoio, solidariedade, confiança e, especialmente, por serem caros, preciosos entes amados e, como tais, conhecerem meus planos, acreditarem nos meus sonhos e, me ajudarem a realizá-los. Carinhosamente obrigada.

Ao Roberto, Tatiana, Renata, Evalnete, Rosane Kleina, ~~Rosane Shirabayash~~, Luciana Valore, Claudinha, por serem verdadeiramente amigos.

Aos colegas amigos do Departamento de Psicologia, pelo estímulo e incansável apoio para fazer este Mestrado.

SUMÁRIO

RESUMO	vii
ABSTRACT	viii
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1 - UMA ANÁLISE SOB A PERSPECTIVA DA PSICANÁLISE PODE ASPIRAR AO ESTATUTO DE ANÁLISE LITERÁRIA?	6
1.1 DE ONDE VÊM AS PERSONAGENS DE FICÇÃO?	6
1.2 DA FUNÇÃO DO ESCRITO.....	15
1.3 DA EFEMERIDADE DA VIDA.....	27
CAPÍTULO 2 - BRÁS CUBAS: MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE UM SER FICTÍCIO QUE DESVELA O SER HUMANO	46
2.1 A PERSONAGEM BRÁS CUBAS.....	46
2.2 BRÁS CUBAS SOB A PERSPECTIVA DA PSICANÁLISE: UMA METÁFORA DO HOMEM.....	49
CAPÍTULO 3 - A MORTE EM LITERATURA.....	70
3.1 MITO.....	73
3.2 TRAGÉDIA	79
3.3 NARRATIVA FICCIONAL	92
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	107
REFERÊNCIAS	111

RESUMO

A intersecção entre Literatura e Psicanálise fomenta a temática desta dissertação. Se é fato que a letra é o ciframento da marca da finitude humana, a leitura das obras literárias do viés da análise freudiana do texto será o instrumento por meio do qual se verificará esta marca de morte *talhada* em escrita. Para a realização de tal intento a personagem de ficção, pelo pressuposto de ser mais desnudada que o ser de carne e osso, servirá tanto como ponto de partida quanto como o eixo direcionador para o diálogo com o objeto principal. Durante a sua existência, o homem sabe que a morte é, de todas as experiências humanas, a única que não se realizará em sua plenitude. Então, por que é a de mais difícil enfrentamento? Em torno de tal questão este trabalho é construído. Partindo da premissa que este trabalho transita entre duas disciplinas, as teses freudianas são utilizadas como recurso para análise das obras literárias, através de seus protagonistas e seus enredos. Enredos que trazem como marca de suas narrativas a presença desta condição inexorável à vida: a aproximação da própria morte ou a assistência à morte de outrem, um ente amado. O texto produzido ao longo deste estudo emerge da confluência de dois modos de escrita acerca das tramas humanas. Por uma parte, na transformação teórica daquilo que é vivido subjetivamente. Por outra parte, na criação imaginária pertencente ao vivido ficcional. Assim, a transdisciplinaridade é o motor que aciona e conduz o percurso que ora abre seu horizonte. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, é recurso fundamental para o processo de interlocução, pois estando seu protagonista morto, estabelece a *dobradiça* para o diálogo entre a psicanálise e as demais obras ficcionais. Assim, a partir do além e através de suas memórias, a neurose é descrita. Para concluir o trajeto fez-se necessário refletir o homem e sua efemeridade, a solidão irrevogável no encontro com sua hora, a densa e irretratável melancolia de seu luto, e a infinita e desigual disputa com a morte, em que o nome do derrotado foi gravado no dia de sua concepção. Predestinado, embora consciente deste fado, se insurgirá contra o impossível, até o apagar da última estrela.

ABSTRACT

The intersection between Literature and Psychoanalysis underlies the subject of this dissertation. If it is true that writing is the codification of the mark of man's finiteness, the reading of literary works, under the Freudian perspective, will be the instrument to examine this mark of death engraved in writing. For the accomplishment of such idea, the fictional character, more denuded than a real being, will be used as a start point and direction for the discussion with the main object. Of all human experiences, man is aware that death is the only one that won't develop to its fullest during his lifetime. So, why is it the most dreaded one to come to terms with? Around this question this work has been built. From the premises that this work transits between two subjects, Freudian prepositions are used as tools for the analysis of literary works, through characters and plots. Plots that bring as mark of the narrative the presence of the inexorable condition of life: the coming of one's own death or the assistance of someone else's death, a beloved person. The text produced along this study emerges from the confluence of two distinct ways of writing about human conflicts. On one hand, through the theoretical transformation of what has been lived subjectively. On the other one, in the imaginary creation related to what has been lived fictionally. Thus, transdisciplinarity is the engine that triggers off and leads the course that now opens up. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, a novel by the Brazilian writer Machado de Assis, is a fundamental resource for the interlocution process, for its deceased protagonist establishes the hinge for the dialog between psychoanalysis and other fictional works. Thus, from the other side and through his recollections, neurosis is explained. To conclude the trajectory, it was necessary to bring about man's transitoriness, the lonely and irrevocable encounter with his final moment, the dense and unchangeable melancholia of his mourning, and the infinite and unequal dispute with death, where the defeated's name had been engraved at the very day of his conception. Predestined, however aware of his fate, he will revolt against the impossible, until the last star has been extinguished.

INTRODUÇÃO

A vida traz como "presente" a morte. O homem, desde sempre, busca o conhecimento sobre si mesmo e o mundo que o cerca. Através da comunicação com a utilização da linguagem verbal como instrumento, inicialmente, encontra explicações na forma mítica e, posteriormente, passa a construir teorias especulativas, tentativas de dar conta de sua natureza finita. Próprio de seu psiquismo, que se constitui marcado simbolicamente por essa condição mortal, ele cria, imagina, contempla e, quando possível, busca a comprovação. A criação da linguagem verbal, as obras de arte, as construções intelectuais, bem como as demais formas de produção, no decorrer da História da Humanidade, surgem desta tentativa de encontrar o que, constitucionalmente, lhe falta e, por isso, o move em busca deste encontro.

Cada fruto do espírito do pesquisador inquieto, do refinamento da capacidade criativa tem, por conseguinte, a marca desta dimensão intolerável oferecida à experiência humana – a qual não é a experiência da própria morte, posto que ninguém a tem, mas a da morte de um outro. Assim, na hora da criação, a *inspiração* do autor lhe vem à revelia de sua razão, ultrapassa as barreiras do recalçamento, da censura e funda, personificando em letra, a marca inconsciente. É acerca desta marca de *morte*, cifrada em escrita, e do diálogo com *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que pretende versar este trabalho.

A partir da leitura de textos literários surgem questões relativas à criação, pois, mediante a articulação do discurso da personagem,¹ algo é posto em cena, e neste lugar cada indivíduo pode ler o que lhe é tão intimamente conhecido. Ao nascimento deste trabalho somam-se as experiências de práticas vividas como

¹"A categoria da personagem permaneceu, (...), uma das mais obscuras da Poética". Uma das razões "...é a presença, na noção de personagem, de várias categorias diferentes. A personagem não se reduz a nenhuma delas, mas participa de todas...." Para o uso relativo à Literatura, nessa dissertação, optou-se pela expressão com artigo feminino. TODOROV, T.; DUCROT, Q. **Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1977. (p. 215-217).

psicóloga no Hospital de Clínicas-UFPR, à prática clínica de consultório, à docência em Cursos de Psicologia. Práticas que sempre fizeram ecoar a repetição de uma marca nas vozes dos pacientes em sofrimento físico e/ou mental, ou nas questões enunciadas pelos alunos (particularmente quarto e quinto-anistas) quando iniciam a prática clínica. Latente ou manifesta, escutada atentamente esta marca manifesta sua enunciação, a morte que a todos baliza, movimenta, agita em discurso o som da inquietação que produz. Ao parar para dar forma no papel ao que era idéia, o reencontro com trabalhos escritos no decorrer dos anos de estudos teóricos com a Psicanálise fez emergir uma descoberta, as publicações realizadas até então tangiam, em grande parte, às obras da literatura tendo na morte a questão que permeou seus enredos.

O trabalho objetiva verificar nos textos aqui utilizados a relação do escrito com a morte. Em consequência, acredita ser possível promover a interlocução entre a Literatura e a Psicanálise. Dentre algumas questões, uma toma relevo: dada a ausência do protagonista, por que razão a morte é, de todas as experiências humanas, a mais difícil?

Para responder ao objetivo proposto, esta dissertação está estruturada em três capítulos. O capítulo 1 busca entender de que fonte as mentes criativas retiram seus personagens, qual o papel e importância deste na construção da obra literária. Para discutir a aplicação das teorias psicanalíticas ao texto de ficção, mostrou-se indispensável partir da compreensão da personagem, suas semelhanças e diferenças com os seres humanos. Do diálogo destes dois saberes brotou a perspectiva de uma análise psicanalítica do texto poder ser apropriada como análise literária.

Para a análise empreendida, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, no capítulo 2, representa um texto balizador para o eixo de articulação com as demais obras literárias, pois todas que foram escolhidas para o objeto em questão parecem trazer como marca de seu enredo a presença desta condição "insondável" à mente humana. Seus personagens, pertencendo à ficção, talvez possam oferecer subsídios que os próprios seres humanos não estariam aptos a fazê-lo. Sobre a transitoriedade da vida e de todas as coisas que rodeiam o homem, uma discussão

teórica impõe-se. Tratar da morte implica refletir como o homem comporta-se diante dela. Como fato consumado, ela suscita paradoxos na mente humana, em especial diante de uma nação em guerra, de conflitos afetivos, da separação e do luto, consequências naturais a tal realidade.

Brás Cubas apresentaria a releitura da vida após a morte. Por encontrar-se nesta condição, pode ocupar o lugar do interlocutor da morte e, como tal, discorrer sobre a espécie humana sem hipocrisia e temores. Seu grande trunfo como narrador e protagonista finado ancora-se no fato de ser fictício, haja vista que em outra condição não poderia registrar suas memórias póstumas.

Porém, na tentativa de complementar a resposta da questão central deste trabalho e como apoio à análise que se faz da personagem Brás Cubas, foram examinadas outras obras da literatura Ocidental: Gilgamesh, de autoria desconhecida; Hamlet, de Shakespeare; Antígona, de Sófocles; Uma Vela para Dário, de Dalton Trevisan; A Morte de Ivan Ilitch, de Leon Tolstoi. Assim, e parafraseando Fernando Pessoa, para "saudar a morte em literatura", elas compõem o capítulo 3.

Gilgamesh é um semideus angustiado uma vez que após conhecer o amor descobre sua efemeridade. Ao ser amputado de seu estimado amigo Ihe sobrevém o que o futuro Ihe aguarda. Revoltado por sua perda e amargurado com o destino, sai em desesperada busca da vida eterna. Hamlet e Antígona possuem algo em comum, têm um dever a cumprir. As trajetórias destas personagens e como as executam trazem a diferença enredadas nas obras. O príncipe vacila até não poder mais, seu ato de matar somente o realiza após saber estar no fim de sua hora. Na tragédia de Antígona, a sentença de sua morte está prescrita antes de dar sepultura ao filho de seus pais. Ela não recua, não vacila, sabe-se descendente dos Labidáceas, e como seus irmãos, sua sorte a aguarda em seu manto de morte vivida antecipadamente. A crônica de Dalton Trevisan fomenta o diálogo com Brás Cubas, com respeito ao caráter vil do homem; narra o enfrentamento da morte e seu rápido esquecimento após sua passagem. Ivan Ilitch protagoniza um homem comum, destes que leva uma vida ordinária, cercado por pessoas mesquinhas, porém,

semelhantes a ele. Embora um ser de papel, retrata precisamente o homem de carne e osso e como tal não crê na sua própria morte. *Ela está distante, na vida dos outros*, até que chega em sua própria carne e começa a corroer suas entranhas. Sem solidariedade, desamparado assiste em solidão a sua hora chegar, doer, destruindo silenciosamente suas últimas esperanças. Chegada a hora, já não sente mais nada; ela acaba seu trabalho.

Esta dissertação segue duas direções: por uma parte, aborda dialeticamente as relações entre a personagem literária e os elementos característicos do discurso psicanalítico; por outra, investiga as relações entre o texto literário e a experiência humana, proporcionando o diálogo e a contribuição mútua em duas disciplinas que, apesar de distintas, mantêm entre si objetos comuns. "As disciplinas podem ser consideradas como ondas que avançam separadamente mas se misturam quando chegam à praia... Como acontece com o mar, pode haver tempestades, maremotos e também calmaria." (CELANI, 1998, p.129).²

Possivelmente a marca principal deste ensaio repouse seus alicerces na transdisciplinariedade, questão atual e amplamente discutida no meio acadêmico. A importância de um "novo olhar" sobre o texto literário e a intersecção com a clínica e a teoria da Psicanálise poderão servir de base para a reflexão, a crítica e o relançamento de questões para a continuidade da essência e sentido de palavras como pesquisa e ensino caracterizando o espírito de abertura, suscitando novas questões e o pretexto de retomada destas no porvir.

A aplicação dos conceitos da Psicanálise ao texto literário visa apenas à análise de personagens em seus conflitos e sentimentos diversos; com a advertência de não deixar de pôr em relevo que estes são seres de ficção. Tomando esta consideração como guia e direção para a leitura deste trabalho, cabe, ainda, fazer a ressalva que a interlocução entre as duas ciências, em um primeiro momento, não se dirige ao leitor e praticante da Psicanálise, mas ao leitor de textos

²Neste texto Maria Antonieta Alba Celani (1998) retoma as palavras de Sommerville (1993).

literários. Posto isso, não se trata de distorcer ou sequer esquecer o rigor conceitual freudiano. Outrossim, tornar possível uma leitura simples, porém fidedigna.

Para abrir esse percurso, resta dizer, que as páginas a seguir reúnem alguns temas que surgiram, como exigência, para dar coerência ao desenvolvimento realizado e desfecho ao possível de concluir.

CAPÍTULO 1

UMA ANÁLISE SOB A PERSPECTIVA DA PSICANÁLISE PODE ASPIRAR AO ESTATUTO DE ANÁLISE LITERÁRIA?

1.1 DE ONDE VÊM AS PERSONAGENS DE FICÇÃO?

Ao lançar mão de textos literários com o propósito de estabelecer interlocução com os textos da Psicanálise, o objetivo não é tomar seus personagens como casos clínicos, mas procurar entender o que os escritos que trazem como enredo a *morte* traduzem em forma de letra, e analisar os efeitos de reconhecimento por eles determinados. Percorrer os textos da Psicanálise com a intenção de tomar como ponto de partida as premissas relativas ao tema faz-se necessário.

Freud, a esse respeito, em um texto nomeado *Escritores Criativos e Devaneios*, escreve: "(...) sempre sentimos intensa curiosidade em saber de que fontes este estranho ser, o escritor criativo, retira seu material, e como consegue impressionar-nos com o mesmo e despertar-nos emoções das quais talvez nem nós julgássemos capazes (...), ao ser interrogado o escritor não nos oferece uma explicação (...)" (FREUD, 1969, p.149).

Acerca dessa indagação, Beth Brait, em *A Personagem*, dá a palavra para o depoimento de escritores em suas declarações sobre a gênese destes seres. Concernente ao propósito em questão, cabe entremear alguns comentários desses depoimentos.

Marcos Rey, em sua versão, escreve "Acho que mesmo que escrevesse ficção científica eles não viriam do espaço. Na verdade nunca inventei nenhum. Sigo-os, seleciono-os, caço-os no cotidiano, embora os melhores, mais gordos, é preciso pescá-los no **oceano profundo da memória**". (citado por BRAIT, 1993, p.82). Adenda ainda que **gente não se inventa**. "Por isso talvez as personagens mais convincentes são aquelas que envelheceram em nossa **lembrança**, que retiramos do baú da **infância**." (p.83).

Para Lygia Fagundes Telles, o leitor aceita um livro "na medida em que se transporta, em que **se encontra**" (citado por BRAIT, 1993, p. 81) nele. "Como eu também me identifico, me apaixono muito pelos meus personagens, acredito que isso ajude a minha aproximação. De qualquer forma os personagens me satisfazem mais do que as pessoas, porque têm vida, vícios e virtudes..." (p. 81). Nesta última afirmação talvez repouse um argumento valioso para uma das questões deste trabalho: o efeito de reconhecimento que um escrito pode causar no leitor.

No esteio desses testemunhos, Lya Fuft endossa que o ficcionista cria uma estrutura de mosaico, "com esses pedacinhos de gente, de humanidade," Em sua compreensão pode ser também um 'visionário', "espelho de seu tempo, voz de seu povo; quando nele falam as angústias e esperanças de uma humanidade (...) é o **inconsciente** coletivo emergindo". (citado por BRAIT, 1993, p. 81).

Tudo isso se deposita no fundo de nossa mente como uma espécie de sedimento de fundo de rio, no tempo em que nos dispomos a escrever, na asa do que se chama inspiração, e que nunca brota por acaso, do nada, (..) acontece que por alguma razão remexe-se nessa lama, nessa areia do fundo. Emergem, então, inteiras ou fragmentadas, em geral bem fragmentadas, essas lembranças minhas ou alheias... (BRAIT, 1993, p.81).

Ao ser indagada de que fonte retira os seres de sua ficção, Marilene Felinto confessa sentir-se flagrada como já viu certas crianças, ao observá-las **brincando** num canto da sala imersas em seu **mundo de fantasias** ao murmurarem diálogos, tecerem gestos de suas "peças" particulares. "Enternecido, você se aproxima e pergunta a ela do que falava. Ela sorri, subitamente interrompida, meio envergonhada, levemente irritada, e responde que "de nada" ou "com ninguém". (citado por BRAIT, 1993, p. 83).

Marilene Felinto conclui que "o constrangimento risonho que fica em você e na criança decorre dessa impossibilidade de revelação. O momento dessa pergunta, para essa criança, é uma exigência de realidade..." (citado por BRAIT, 1993, p.83). A presença da realidade invade esse especial mundo silencioso, "recanto sagrado onde o mundo se constrói a partir da **falta**..." (p.84).

Um personagem começa a existir a partir do que não sou e preciso, com urgência, ser; a partir do que sou e não sei e não encaro ser; a partir da nuvem nublada de mim mesma, nuvem que vou cortando e recortando em infinitas caras de mim, até que eu adormeça, (...) e depois tudo recomeça a se formar no céu nublado que tomarei a montar e desmontar em caras e bichos de mim mesma.

E um personagem é tudo o que, em você, eu amo porque não posso ser; tudo o que, de você, eu gostaria de ter, tudo o que, em você, eu odeio porque não posso ser, ou porque sou e você me faz ver. É você, enfim, apresentável. Sou eu, enfim, apresentável. (...) Um personagem é um filho nascendo (de um sonho egoísta?) no canto da sala. Ou, então, é apenas um ponto na almofada que, de mentirinha, foi virando lua, foi virando jambo, foi virando ganso, foi virando Beto, foi virando Vera – e virou verdade. (BRAIT, 1993, p. 84).

As palavras da escritora Marilene Felinto retratam com impressionante coragem a resposta de um humano, ao ser flagrado pela pergunta, assevera com a pena da verdade, a sua própria, qual é a origem dos seres que cria, dos personagens que recolhe do canto nublado da sala. Sua apreciação sobre tal indagação parece corroborar com a argumentação encontrada na presente dissertação de que o ser de ficção surge no papel livre do trabalho do recalçamento e da censura, por essa razão talvez ele esteja sujeito a ser tão reveladoramente humano.

Moacyr J. Scliar indaga-se se esses personagens viriam da imaginação do escritor. Responde que certamente eles vêm de muitos lugares.

Da infância. Do dia-a-dia. (...). Das páginas da História. De um sonho ou de um pesadelo. De uma associação de idéias. De um desejo de se auto-retratar ("Flaubert: Madame Bovary sou eu")

Mas isso se refere à origem mais remota. Em última análise, os personagens de ficção vêm da imaginação de escritor. Não é a capacidade de bem retratar que faz um escritor de ficção, mas sim a capacidade de imaginar personagens e de criar situações. (...) A atração pela personagem é que faz o escritor. Uma atração que, afinal todos temos. Todos queremos ser personagens. Eu mesmo o quero. Quem escreveu esse depoimento foi um personagem chamado o escritor Moacyr Scliar, que não existe na vida real e que só desperta de sua letargia em momentos especiais, como este de jogar com palavras para se apresentar, enfim, como personagem. (citado por BRAIT, 1993, p.84-85).

Moacyr Scliar vai além de dar pistas de que lugares, lembranças, situações o escritor retira sua capacidade de transfiguração, afirma ser seduzido pela personagem, ele próprio diz apresentar-se como um personagem para "falar" de seu trabalho. Sua autenticidade facilita, não somente entender a gênese de tais seres,

mas compreender o termo verosimilhança: um personagem é um ser verdadeiro quando é fidedigno com o universo ficcional que ele representa.

"De onde vêm esses seres?". É a pergunta que faz para si Ignácio de Loyola Brandão, ao ser indagado por Beth BRAIT (1993, p. 75). "Vêm de mim. Sou eu mesmo, uns quarenta por cento. Tem vez que é bem mais: sessenta, setenta, cem por cento. Depende da piração. Mas a maior parte das vezes. Vêm de tudo que me rodeia, das pessoas que estão à minha volta..." (p. 75). Na sequência de seu depoimento explica com muita clareza como nasceram alguns de seus personagens, citando pessoas que se misturam umas as outras e a ele mesmo, histórias, idéias, anotações das várias características de pessoas e situações que lhe chamam a atenção. Um de seus personagens em particular vem ao encontro do tema desta dissertação.

A personagem sem nome do *Dentes ao Sol* foi inteiramente baseado em dois pontos: 1) o meu medo de nunca ter saído de Araraquara; passei a imaginar o que seria a minha vida lá, se eu tivesse ficado, consciente de que não tinha tido coragem; 2) um amigo que realmente ficou e depois tentou até o suicídio.

Disso resultou aquele homem que nunca procurou fazer as coisas que sonhava. E passou a viver na terrível angústia do: 'e se eu tivesse tentado?' Tentar e fracassar não é problema. O suicídio, o veneno lento, é a dúvida: teria dado certo? (BRAIT, 1993, p. 76).

Conforme as palavras de Antônio Torres, "Eles vêm há muito tempo. Eles vêm do fundo da gaveta chamada memória. Aparecem quando menos os esperamos. Rondam as nossas noites, nos perseguem por madrugadas a fio. (...) Sombras de um passado que o presente quer resgatar." (citado por BRAIT, 1993, p. 71).

Conta as histórias de alguns desses seres. Com respeito a *Essa terra* diz que a história é mais longa.

...Custou-me duas viagens ao sertão da Bahia. Eu queria saber quem tinha sido o homem que, depois de muitas idas e vindas no eixo Nordeste – São Paulo, acabou por se enforcar no armador de uma rede. Mas todas as pessoas do lugar se negavam a tocar no assunto. O romance, então, foi se fazendo à medida que eu ia percebendo que a negação dos fatos era o próprio fato, em relação à tragédia daquele homem. Por falta de dados a pessoa que eu buscava desapareceu. Aí nasceu a personagem. (BRAIT, 1993, p. 72).

No conjunto desse depoimento lendo atentamente a narração das situações que lhe sensibilizaram a ponto de transformá-las em letras retiradas da

vida para a ficção, Antônio Torres conclui dizendo: "...quanto a mim, a personagem surge com uma lembrança, um fato, qualquer coisa que me toca, no presente, em relação a qualquer coisa que me tocou, profundamente, no passado." (citado por BRAIT, 1993, p. 72). Deste testemunho parece possível ler que um escrito traz marcas "subjetivas"³ que inquietam impulsionando um escritor a dividi-las com seu público.

A respeito ainda das personagens, Antonio Candido, em *A Personagem de Ficção*, acrescenta:

...A narração – mesmo a não-fictícia –, para não se tomar em mera descrição ou em relato, exige, portanto, que não haja ausências demasiado prolongadas do elemento humano (este, naturalmente, pode ser substituído por outros seres, quando antropomorfizados) porque o homem é o único ente que não se situa somente "no" tempo, mas que "é" essencialmente tempo. (...) a palavra, recurso sucessivo, não pode apreender adequadamente a simultaneidade de um objeto, ambiente ou paisagem (...), o que no fundo exige é a presença de personagens que atuam. (...) Assim o leitor participa dos eventos em vez de se perder numa descrição fria que nunca lhe dará a imagem da coisa. (ROSENFELD, 1974, p. 28).

É possível supor que a personagem é elemento estruturador, por isso fundamental, na ficção. Ao pôr o imaginário em cena, o autor dá o tom de ilusão ao animar a narrativa. É o quanto de verossimilhança a personagem *encarna* que proporcionará, no enredo, a perspectiva de cativar o leitor pela compaixão, raiva, admiração, irritação, dor, cobiça, desespero, inveja, melancolia; enfim, os mais diversos sentimentos e afetos. Portanto, a imaginação pessoal é o que cria a personagem e, ao mesmo tempo, o que toca o leitor, dado que é da matéria humana, real ou ficcional, que aquele se constitui.

³Relativo a sujeito do inconsciente, lembranças, cifras, registros imaginários ou não, pertencentes a essa dimensão. Para a Psicanálise, "...O sujeito não é nada de substancial, ele é um momento de eclipse que se manifesta num equívoco. (...) A experiência que será feita desse engano o será por um ser falante, que se interroga no campo da linguagem..." DICIONÁRIO Enciclopédico de Psicanálise: o Legado de Freud e Lacan. Editoração de Pierre Kaufmann. Tradução de Vera Ribeiro – Maria Luiza X. de Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

Assim, é possível especular que a criação literária, mediante a articulação do discurso da personagem, põe em cena algo que possibilita a cada indivíduo ler o que lhe é tão familiar, causando efeitos de reconhecimento. Nesta mesma obra, lê-se que a personagem "...representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência, etc. A personagem vive o enredo e as idéias, e os torna vivos..." (CANDIDO, 1974, p.54). Ademais, o ser fictício parece revelar-se com mais franqueza que o ser de carne e osso. "...as personagens, ao falarem, revelam-se de um modo bem mais completo do que as pessoas reais" (ROSENFELD, in: CANDIDO, 1974, p.29).

A ficção parece superar a realidade, pois pode ser reveladora, pôr a nu verdades humanas pela autenticidade do discurso da personagem, pois "...a personagem realmente constitui a ficção." (ROSENFELD, in: CANDIDO, 1974, p.27). Ao estar livre do jugo da censura⁴ pessoal ou social, seu único compromisso – se assim é possível dizer – é consigo mesma, ou melhor, com aquilo que ela representa em seu papel ficcional.

...Precisamente pela limitação das orações, as personagens têm maior coerência do que as pessoas reais (e mesmo quando incoerentes mostram pelo menos nisso coerência) (...); maior significação; e, paradoxalmente, também maior riqueza – não por serem mais ricas do que as pessoas reais, e sim em virtude da concentração, seleção, densidade e estilização do contexto imaginário, que reúne os fios dispersos e esfarrapados da realidade num padrão firme e consistente. Antes de tudo, porém, a ficção é o único lugar em termos epistemológicos em que os seres humanos se tomam transparentes à nossa visão, por se tratarem de seres puramente intencionais (...). E isso a tal ponto que os grandes autores, levando a ficção ficticiamente às últimas consequências, refazem o *mistério do ser humano*, (...). É precisamente o modo pelo qual o autor dirige o nosso 'olhar', através de aspectos selecionados de certas situações, da aparência física e do comportamento – sintomático de certos estados ou processos psíquicos – ou diretamente através de aspectos da intimidade das personagens – (...) – é precisamente através de todos esses e outros recursos que o autor toma a personagem até certo ponto de novo inesgotável e insondável. (ROSENFELD, in: CANDIDO, 1974, p. 35 e 36).

⁴A partir de *Sobre o narcisismo: uma introdução* (1914), Freud identificou uma instância de censura como voz da consciência moral, agente da crítica, de interdição e de observação, que mais tarde vai chamar de supereu..." DICIONÁRIO..., op. cit., p.82.

Tornar a personagem "inesgotável" pode significar deixá-lo "falar" livremente, e livre do controle de seu criador ela escreve sua própria fala. Sem o revestimento da auto-recriminação manifestará aquilo que a máscara oculta de mais íntimo do homem. A natureza humana poderá estar expressa no além da culpa, no desejo,⁵ em sua divisão subjetiva.⁶ O enredo, na voz do protagonista, poderá revelar os *mistérios do ser*, comportamentos sintomáticos, sentimentos hostis e ambivalentes, atitudes que não seriam adotadas em sociedade.

O que se caracteriza como realização estética, o que vem a ser Literatura no sentido restrito? "...Deve-se admitir, na delimitação do que seja Literatura (...), amplas zonas de transição em que se situariam obras de grande poder e precisão verbais, na medida em que se ligam à agudeza da observação, perspicácia psicológica e riqueza de idéias." (ROSENFELD, in: CANDIDO, 1974, p.37).

Conforme o autor, a *grande obra de arte* resgata para o leitor a liberdade, o reino do possível que a vida real trata de retirar-lhe. A ficção permite ao homem viver a "...plenitude de sua **condição**, (...), transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, ..." (ROSENFELD, in: CANDIDO, 1974, p. 48). A condição, para tanto, é que o apreciador possa entregar-se às vicissitudes da obra de arte com toda sua inocência, e esta, em contrapartida, "...lhe entregará toda riqueza encerrada no seu contexto." (p. 49).

Partindo de tais considerações, ressalta-se que

...a personagem é o que há de mais vivo no romance; e que a leitura deste dependa basicamente da aceitação da verdade da personagem por parte do leitor. Tanto assim, que nós perdoamos os mais graves defeitos de enredo e de idéia aos grandes criadores

⁵O desejo como realização alucinatória de seu fim (Freud) ou como falta de seu objeto (Lacan). (...) O termo *désir* designa o campo de existência do sujeito humano sexuado, em oposição a toda abordagem teórica de humano que se limitaria ao biológico, aos comportamentos ou aos sistemas de relação. (...) Lacan estabelece a distinção entre necessidade, demanda e desejo, e faz sua anexação necessária à linguagem..." DICIONÁRIO..., op. cit., p. 114.

⁶Sujeito que é representado por um significante para outro significante, a repetição do significante em que ele não é idêntico a si mesmo. Como o sujeito não é representado nem por um significante (...), nem por outro." DICIONÁRIO..., op. cit., p.505.

de personagens. Isto nos leva ao erro, freqüentemente repetido em crítica, de pensar que o essencial do romance é a personagem, - como se esta pudesse existir separada das outras realidades que encarna, que ela vive, que lhe dão vida. Feita esta ressalva, todavia, pode-se dizer que é o elemento mais atuante, mais comunicativo da arte novelística moderna, (...); mas que só adquire pleno significado no contexto, e que, portanto, no fim de contas, a construção estrutural é o maior responsável pela força e eficácia de um romance. (CANDIDO, 1974, p. 54 e 55).

Como ser fictício, a personagem repousa sua existência sobre um enigma. "... De fato, como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe?..." (CANDIDO, 1974, p. 55). A criação literária alicerçada neste paradoxo depende, portanto, da possibilidade deste ser, "...isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, (...), que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifesta através da personagem, que é a concretização deste." (p. 55). Legitimamente o ser de papel é um produto da fantasia,⁷ assertiva presente nos argumentos de Freud em seu texto *Escritores Criativos e Devaneios*, e neste momento, vem ao encontro de argumentos da teoria literária. Encontro que explica a fonte destes seres como provenientes da mesma origem corroborando a autenticidade da interlocução entre Psicanálise e Literatura.

Existem semelhanças e diferenças nesta relação entre seres vivos e personagens, e a apreensão de um ser por outro, conforme Antonio Candido, é sempre incompleta e fragmentária. "... Os seres são, por sua natureza, misteriosos, inesperados. Daí a psicologia moderna ter ampliado a investigação (...) as noções de subconsciente e inconsciente, que explicariam o que há de insólito nas pessoas que reputamos conhecer, e no entanto nos surpreendem, como se outra pessoa entrasse nela..." (CANDIDO, 1974, p. 56).

⁷"Encenação imaginária em que o indivíduo está presente e que figura, de modo mais ou menos deformado pelos processos defensivos, a realização de um desejo (...) inconsciente. O fantasma ou fantasia apresenta-se sob diversas modalidades: fantasias conscientes ou sonhos diurnos; fantasias inconscientes tais como a análise as revela..." LAPLANCHE, J.; PONTALIS, B. **Vocabulário da psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 1986. p. 228.

Segundo o texto, tal constatação é fundamental para a Literatura Moderna, pois os chamados *mistérios dos seres* sempre estiveram presentes na criação explicando os comportamentos inesperados, surpreendentes dos seres fictícios,

... bastando lembrar o mundo das personagens de Shakespeare. Mas só foi conscientemente desenvolvida por certos escritores do século XIX, como tentativa de sugerir e desvendar, seja o mistério psicológico dos seres, seja o mistério metafísico da própria existência. A partir de investigações metódicas em psicologia, como, por exemplo, as da Psicanálise, essa investigação ganhou um aspecto mais sistemático e voluntário, sem com isso ultrapassar necessariamente as grandes intuições dos escritores que iniciaram e desenvolveram essa visão na Literatura. Escritores como Baudelaire, Nerval, Dostoiévski, Emily Brontë (aos quais se liga por alguns aspectos, isolado na segregação do seu meio cultural acanhado, o nosso Machado de Assis) que prepararam o caminho para escritores como Proust, Joyce, Kafka, Pirandello, Gide. Nas obras de uns e outros, a dificuldade em descobrir a coerência e a unidade dos seres vem refletida, de maneira por vezes trágica, sob a forma da incomunicabilidade nas relações... (CANDIDO, 1974, p. 57).

Essa citação traz uma contribuição de grande peso para este trabalho de dissertação, pois as leituras e os recortes dirigidos às obras de ficção aqui retratados estão respaldados por pressupostos da Psicanálise em relação aos conflitos, atitudes, pensamentos dos personagens, bem como às obras de um modo geral em sua interpretação. O viés que conduz esta direção repousa na finitude da vida humana e o modo como o homem é "atravessado" por ela. Uma das teses é a de que a produção, nas suas mais diversas formas, é uma das saídas possíveis para essa angústia de castração. E os escritos, em especial aqueles que trazem em sua trama "vivências" humanas, são o objeto, por excelência, para apreciação destas disciplinas diferentes entre si, mas que se dedicam à mesma tarefa: o ser. Se tomadas as considerações de Foster com relação aos "tipos" de personagens, poder-se-ia entender como condizente para este estudo aquela personagem que traz "... a vida dentro das páginas do livro..." (CANDIDO, 1974, p. 63).

1.2 DA FUNÇÃO DO ESCRITO

Em *Erica e seus irmãos*, o escritor italiano Elio Vittorini dá o testemunho daquilo que o motiva em sua função:

Eu nunca aspirei "aos" livros, aspiro "ao" livro; escrevo porque acredito numa verdade a ser dita; e se volto a escrever não é porque percebo "outras" verdades que se possam acrescentar, e dizer "mais", dizer "além", mas porque algo que continua a mudar na verdade parece-me exigir que nunca se pare de recomeçar a dizê-la. (VITTORINI, 2001, p. 8).

Considerando os depoimentos de escritores de ficção anteriormente mencionados, haveria fundamento para uma análise literária ser realizada com embasamento nas premissas teóricas da Psicanálise em sua aplicação ao texto de ficção? Demarcada a questão que comporta o mesmo tema de enredo, *a morte* - quer por protagonistas da própria morte; quer por personagens afetados pela morte de um ente amado defrontando-se com a questão, 'este destino é o mesmo que me aguarda?' - não seria possível verificar nestas narrativas efeitos psicológicos, reconhecimento, projeção, causados no leitor por serem dramas que colocam em cena o destino humano? "Na ficção em geral, (...), o raio de intenção se dirige à camada imaginária, sem passar diretamente às realidades empíricas possivelmente representadas. Detém-se, (...), neste plano de personagens, situações ou estados (líricos), fazendo viver o leitor, imaginariamente, os destinos e aventuras dos heróis..." (ROSENFELD, 1974, p. 42).

Dentre muitos outros escritores, esse parece ser o caso de Machado de Assis, que constrói personagens nutridas da experiência da vida e da observação, personagens interiores, "...em geral homens feridos pela realidade e encarando-a com desencanto..." (CANDIDO, 1974, p. 73). Em obras com essa envergadura, o que ocorre é um trabalho de criação exaustiva, em que se combinam elementos indispensáveis à realização estética com tal: imaginação, memória e observação. "...O próprio autor seria incapaz de determinar a proporção exata de cada elemento, pois esse trabalho se passa em boa parte nas esferas do inconsciente..." (p. 74).

A natureza da personagem dependerá das intenções do romancista. Se está interessada no panorama de costumes, a personagem tenderá a avultar mais o meio social. E será, portanto, menos aprofundada psicologicamente. Contrariamente, se está mais interessada nos problemas da psiquê humana, a personagem terá maior destaque em suas tramas psíquicas, seus conflitos interiores e dificuldades relacionais. A coerência interna de uma obra depende deste aspecto e quando todos os elementos do romance "...estão ajustados entre si de maneira adequada..." (CANDIDO, 1974, p. 74). Este arranjo, citado anteriormente, ocorre nas esferas do inconsciente. A verdade, ou a verossimilhança da personagem, depende da

...função que exerce na estrutura do romance, (...), da organização estética do material, que apenas graças a ela se torna plenamente verossímil. Conclui-se, no plano crítico, que o aspecto mais importante para o estudo do romance é o que resulta da análise de sua composição, (...). Uma personagem deve ser convencionalizada. (...), constituir o lineamento do livro'. (...). É o desejo de só expor o que Machado de Assis denomina, no *Brás Cubas*, a 'substância da vida'... (CANDIDO, 1974, p. 75).

A substância da vida seria encontrar a morte? A imortalidade só é possível para o ser de ficção, ou a imortalização de um nome, o nome de um escritor pela repercussão de sua criação. A efemeridade das coisas, da vida, não atingiria o escrito, seus efeitos de transmissão e as variedades das paixões que ele produz em todos os tempos? A organização estética do material na composição da obra e a função que exerce a força da personagem em sua estrutura são os elementos imperativos da verdade destes seres fictícios, como "...o princípio que lhes infunde vida, calor e os faz parecer mais coesos, mais apreensíveis e atuantes do que os próprios seres vivos." (CANDIDO, 1974, p. 80). Talvez resida neste tecer coeso da realidade fictícia, acrescida a um personagem que conclame o leitor pela sua *realidade humana*, a possibilidade de perpetuação ao longo dos tempos de algumas obras que se tornaram clássicas da literatura.

Lacan, em um texto denominado *A Instância da Letra no Inconsciente e a Razão desde Freud*, enuncia:

As palavras voam e deixam o significado em aberto, mas a letra mata, permanece, faz obstáculo às oscilações do sentido. sem dúvida a letra mata, quando o espírito vivifica, mas perguntamos também, como viveria sem a letra o espírito. As pretensões do espírito permaneceriam, no entanto, irredutíveis se a letra não tivesse dado provas de que ela produz todos os seus efeitos de verdade no homem, sem que o espírito tenha que intervir à mínima. Esta revelação é a de Freud que ele se faz e sua descoberta, ele a chamou de inconsciente. (LACAN, 1976, p. 239-240).

Ao principiar um embasamento teórico respaldado desde a Psicanálise, cabe tecer algumas considerações que marcam na sua história a importância do escrito.

Lacan, ao retomar o texto freudiano, reconduz à prática e à leitura dessa herança – nomeada Psicanálise – na via da mão freudiana. E, para tanto, inaugura um novo estilo de transmissão.

De Freud a Lacan, transcorre um percurso, uma herança que, como tal, marca em História um estilo: fundar é inaugurar, sustentar o novo sem, contudo, dilapidar o velho. Assim, o escrito tem função de transmissão enquanto sustentado por aquilo que o causa. Transmitir ecoa o que o desejo põe em marcha.

O ato inaugural de Freud cifra um estilo, que aponta para o que é o próprio, a marca do sujeito freudiano. Da transmissão desse ato, depreende-se que, após a travessia de uma análise, é possível transformar aquilo que aprendeu neste percurso em um produto de transmissão e, ao realizá-lo, a cada vez, em letra ou em viva voz, cada sujeito faz, a seu modo, a transmissão do desejo. (CARVALHO, 1998, p. 7).⁸

As personagens estudadas neste trabalho são seres fictícios, nunca freqüentaram o consultório de um analista, no entanto, os depoimentos das lembranças de Brás Cubás pós-morte, em escrito, dão estatuto de retificação subjetiva da verdade. A trajetória da morte, com temor e sem piedade, de Ivan Ilitch testemunham o momento do absoluto desamparo humano vivido nesta hora. A busca vã e desesperada do herói Gilgamesh à procura da vida eterna apenas lhe faz

⁸Nota transferida para este contexto por tratar da questão da função do escrito e sua publicação. O presente trabalho visa, ao retomar esta questão antiga, avançar um passo na direção de seu entendimento.

reencontrar-se com a única certeza da vida: a palavra escrita provocaria o mesmo efeito revelador que uma análise possibilita ao ser humano? é o que textos como Hamlet e Antígona têm deixado como legado ao longo dos tempos?

Assim, traçando um paralelo entre Psicanálise e Literatura, tais discursos poderão ser transmitidos como maneiras de pensar o ser humano e seu estilo perante a sua morte.

A interpretação da criação literária mediante a articulação do discurso da personagem poderá oferecer para a clínica da Psicanálise a possibilidade de compreender como esta representa uma das formas de manifestação das produções do inconsciente. Tomando como modelo seres de ficção, poder-se-á verificar se estes manifestam lembranças reprimidas, motivações e paixões inconscientes, sem o véu do julgamento superegóico.⁹

Tal argumentação servirá ao propósito de entender, em parte, acerca do poder de transfiguração do escritor criativo. Assim, Freud, prosseguindo no espírito da Psicanálise em *Escritores Criativos e Devaneios*, indaga se não haveria em todos uma atividade afim com a criação literária, pois aposta na perspectiva que os próprios poetas parecem propor, quando na tentativa de diminuir a distância para o homem comum, asseguram que, no íntimo de todos reside um poeta e, "(...) que só com o último homem morrerá o último poeta (...)" (FREUD, 1969, p. 149).

Freud fornece um caminho a percorrer, e este aponta para a infância, onde se deve procurar os primeiros traços da atividade imaginária. Para ele, a ocupação favorita da criança e, também a mais intensa, é o brincar, já que, ao criar seu próprio mundo, ela o faz conforme lhe apraz. Não haveria nesta função uma equivalência com a tarefa da escrita criativa? Em seus jogos, a criança investe toda sua emoção.

⁹Superego ou Supereu: "Uma das instâncias (...) do aparelho psíquico: o seu papel é assimilável ao de um juiz ou de um censor. (...). Freud vê na consciência moral, na auto-observação, na formação de ideais, funções do superego. Classicamente, é definido como o herdeiro do complexo de Édipo; constitui-se por interiorização das exigências e das interdições parentais." LAPLANCHE, PONTALIS, op. cit., p. 643.

Diferenciando a brincadeira da fantasia, através de seu mundo imaginário, acaba por estabelecer uma relação com o mundo real. Fantasiando o mundo do adulto, descobre-o. Imitando-o, imaginariamente assimila e subjetiva-o.

Assim, a criação literária apresentaria algo que, sob outra roupagem, causaria desprazer. E, no entanto, pela capacidade criativa do escritor, revela-se como fonte de deleite ao leitor. Gilbert Durand, em *O Imaginário*, a respeito do funcionamento do psiquismo humano, afirma que este não ocorre apenas pelo encadeamento racional de idéias,

(...) mas, também, na penumbra ou na noite de um inconsciente, revelando aqui e ali, as imagens irracionais do sonho, da neurose ou da criação poética. Claro que esta descoberta fundamental está ligada ao nome de Sigmund Freud (...) Os estudos clínicos de Freud e a repetição das experiências terapêuticas – o famoso divã - comprovaram o papel decisivo das imagens como mensagens que afloram do fundo do inconsciente do psiquismo recalcado para o consciente... (DURAND, 1998, p. 35 e 36).¹⁰

De acordo com Freud, o escritor criativo, ao tecer um personagem, faria o mesmo que a criança que brinca. Criaria um mundo de fantasia investido de grande quantidade de emoção, mantendo sempre uma separação nítida entre a ficção e a realidade.

"Portanto, o imaginário, nas suas manifestações mais típicas (o sonho, o onírico, o mito, a narrativa da imaginação,) e em relação à lógica ocidental (...) é alógico. A identidade não-localizável, o tempo não assimétrico e a redundância e metonímia "halográfica" definem uma lógica "inteiramente outra" (DURAND, 1998, p. 87). Haveria uma correspondência com a lógica do inconsciente, mencionada pelo próprio autor, considerando que seu tempo é atemporal: passado, presente, futuro, misturam-se 'orquestrados' pela lógica da imaginação, produzindo o devaneio, a fantasia.

¹⁰Mesmo Durand tendo seguido seguindo as idéias de Jung, tal declaração não perde seu valor de atualidade dado o fato de, ter sido, e manter-se como descoberta freudiana o inconsciente. Não obstante, seguir os postulados de Jung não significa ser oponente a Freud, conforme afirmam analistas junguianos eles são também freudianos.

Quando o homem abandona sua meninice, deixa para trás seu mundo imaginário, "renunciando" ao prazer de brincar. A Psicanálise, ao estudar a mente humana, sabe que não há nada mais difícil para o homem do que abdicar de um prazer conhecido, "(...) na realidade, nunca renunciamos a nada, apenas trocamos uma coisa pela outra. O que parece ser uma renúncia é, na verdade, a formação de um substituto." (FREUD, 1969, p. 151). A criança em desenvolvimento troca o brincar pela fantasia. Construindo castelos no ar, ela cria o que a Psicanálise nomeia de *devaneios*. Assim, em alguns momentos da vida, as pessoas criam fantasias e as *acalentam* como jóias preciosas (*seu bem mais íntimo*). Paradoxalmente, de suas fantasias o adulto sente vergonha, preferindo confessar suas fraquezas, ou falhas, a confiar seu tesouro mais íntimo. Por conseguinte, a forma literária seria um legado do que fora a brincadeira infantil que, como produto da fantasia, concerne ao imaginário¹¹ e "atinge" a todos.¹²

Como mencionado acima, para Freud, o devaneio é o resultado do entrelaçamento entre tempos da vida em seu desenvolvimento. Dessa feita, "(...) o sonhador reconquista o que possuiu em sua feliz infância" (FREUD, 1969, p. 153), aquilo que, provavelmente, para amadurecer, precisou abandonar. "Uma poderosa experiência no presente despertou no escritor uma lembrança de uma experiência anterior da qual se origina então um desejo que encontra sua realização na obra criativa." (p. 156).

A respeito do devaneio, Gaston Bachelard traz, em *A Poética do Espaço*, uma contribuição importante acerca da *Imensidão Íntima*, subtítulo desta obra.

¹¹Conforme J. Lacan "... é um dos três registros essenciais (o real, o simbólico e o imaginário) do campo psicanalítico. Este registro é caracterizado pela preponderância da relação som a imagem do semelhante..." LAPLANCHE, PONTALIS, op. cit., p. 304.

No interior desses três sistemas se acasalam o sujeito e o objeto. Nos moldes do seminário de 1956 dir-se-á que "...há frustração imaginária de um objeto real, privação real de um objeto simbólico, castração simbólica de um objeto imaginário..." DICIONÁRIO..., op. cit., p. 260.

¹²Tal argumento parece ir ao encontro do depoimento da escritora Marilene Felinto citado nas páginas 7 e 8 da corrente tese.

Bachelard argumenta que esta pode ser dita como uma categoria deste mundo imaginário:

...Sem dúvida, o devaneio se alimenta de espetáculos variados, mas por uma espécie de inclinação inata contempla a grandeza. E a contemplação da grandeza determina uma atitude tão especial, um estado de alma tão particular, que o devaneio põe o sonhador fora do mundo mais próximo, diante de um mundo que traz a marca do infinito.

Pela simples lembrança, longe das imensidões do mar e da planície, podemos, na meditação, renovar em nós as ressonâncias dessa contemplação da grandeza. Mas se trata nesse caso realmente de uma lembrança? A imaginação, por si só, não poderá fazer crescer sem limite as imagens da imensidão? A imaginação não será ativa a partir da primeira contemplação? De fato, o devaneio é um estado constituído desde o momento inicial. Quase não o vemos começar e no entanto começa da mesma maneira. Ele foge do objeto próximo e logo está longe, além, no espaço do além.

Quando esse além é *natural*, quando se aloja nas casas do passado, fica imenso. E o devaneio é, poderíamos dizer, contemplação primeira. (BACHELARD, 1988, p. 228).

Alojada nas casas do passado será esta lembrança que permitirá ao sonhador acionar tais marcas. Desta imensidão, o poeta retiraria o produto de sua criação.

A imensidão está em nós. Está presa a uma espécie de expansão do ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que volta de novo na solidão. Quando estamos imóveis, estamos além; sonhamos num mundo imenso. A imensidão é o movimento do homem imóvel. A imensidão é uma das características dinâmicas do devaneio tranquilo.

E já que lançamos mão dos poetas para o nosso ensino filosófico, leiamos Pierre Albert-Birot que nos diz tudo nestes três versos:

E eu me crio com um traço da pena
Mestre do Mundo,
Homem ilimitado. (Les Amusements Naturels, p.192)

Por paradoxal que pareça, é frequentemente essa imensidão interior que dá sua verdadeira significação a certas expressões referentes ao mundo que se oferece à nossa volta... (BACHELARD, 1988, p. 229).

Presa, refreada ou recalcada em cada sujeito, essa *imensidão interior* clama por formas de expressão. Presa de cada ser humano, na solidão de seu mundo íntimo, ele a realiza nas formas do imaginário: sonhos, devaneios, escritos, nas artes em geral.

Na mesma obra Bachelard, ao escrever sobre o impulso poético, evoca uma carta de Rilke a Clara Rilke "...As obras de arte nascem sempre de quem afrontou o perigo, de quem foi até o extremo de uma experiência, até o ponto que

nenhum ser humano poderia ultrapassar. Quanto mais longe a levamos, mais própria, mais pessoal, mais única se torna uma vida..." (BACHELARD, 1988, p. 252-253). Essa linha tênue parece marcar a diferença fundamental entre um ser de ficção e um ser da vida "real", à qual faz menção Antonio Candido. Apenas um ser de papel pode escrever suas memórias após sua passagem para a morte, como o faz Brás Cubas. Talvez somente uma personagem de uma obra de arte tenha coragem de revelar a hipocrisia e o egoísmo que rodeiam um moribundo em seu momento de desamparo, como escancara Ivan Ilitch.

Bachelard questiona se é necessário procurar o 'perigo' fora do perigo de escrever, de exprimir. Se o poeta não colocaria a língua em perigo, pela força de ser o eco de dramas íntimos se "... a poesia não terá recebido a tonalidade pura do dramático? Viver, viver, verdadeiramente uma imagem poética, é conhecer, em cada uma de suas pequenas fibras, um devir do ser que é uma consciência da **inquietação do ser**. O ser é aqui de tal maneira sensível que uma palavra o inquieta..." (BACHELARD, 1988, p. 253). A este respeito o filósofo acrescenta mais uma frase da carta de Rilke: "...Esta espécie de perda que nos é própria deve inserir-se no nosso trabalho" (p. 253).

Freud deixa em aberta a questão de como o escritor consegue provocar efeitos emocionais através de suas criações, mas reitera que o caminho a percorrer repousa no exame das fantasias. Quanto a como os escritores conseguem este resultado, é segredo de cada um. Conforme os depoimentos anteriores recolhidos da obra de Beth Brait, cada autor tem seu próprio segredo e suas regras.

Para Freud, na apreciação de uma obra literária, todo prazer estético que o escritor proporciona e a verdadeira satisfação de que se usufrui, procedem principalmente "(...) de uma liberação de tensões em nossas mentes (...)" (FREUD, 1969, p. 158), provocando o deleite por meio dos devaneios do próprio espectador, sem a ação da censura, do sentimento de vergonha e da recriminação.

Para prosseguir os passos iniciados por Freud, cabe recorrer à obra de Jacques Lacan. A este propósito *Hamlet por Lacan* tem relevo fundamental para a

continuidade desta interlocução. Nela, Lacan menciona a possibilidade de esta obra ter sido escrita em 1601, logo após a morte do pai de Shakespeare, e num período próximo da morte de seu filho chamado Hamlet. Assim sendo, o escrito em questão teria função de subjetivar a morte como experiência insondável?

O conhecimento da Psicanálise indica que a morte do pai traz marcas à subjetividade humana. Em outra obra freudiana, *Dostoiévski e o Parricídio*, ao traçar um paralelo entre o assassinato do pai em *Os Irmãos Karamazov* e a sorte do próprio pai de Dostoiévski, Freud menciona que talvez esta tenha sido a forma que o escritor encontrou para a expiação de seu sentimento inconsciente, como elaboração do luto. "...Difícilmente pode dever-se ao acaso que três das obras primas de todos os tempos – *Édipo-Rei*, de Sófocles, *Hamlet* de Shakespeare, e *Os Irmãos Karamazov*, de Dostoiévski – tratem todos do mesmo assunto, o parricídio." (FREUD, 1969, p. 217).

Sendo assim, a criatividade humana produz, no conhecimento popular, grandes temas míticos e o poder de simbolização do artista os retoma, em seus escritos, engendrando as criações psicológicas ancoradas por estes temas. Hamlet introduz o plano no qual, segundo a Psicanálise, situa-se o desejo: "...é porque este lugar está excepcionalmente bem articulado, que todos e cada um vem para se reconhecer, e se encontra (...) esta peça é uma espécie de arapuca (...) nas coordenadas que Freud nos desvenda, ou seja, o Édipo e a castração¹³." (LACAN, 1986, p. 18).

Hamlet seria uma edição outra de *Édipo*, em que o homem não está possuído pelo desejo, mas tem que encontrá-lo por si mesmo e à sua própria sorte, o que, por fim, só ocorrerá no seu encontro com a morte.

Fazer uma análise do discurso literário não é procurar pistas sobre a vida do autor, mas observar se as personagens criadas têm tessitura de seres humanos.

¹³Castração é um termo de uso vasto ao longo da obra freudiana, sua constatação, inicialmente, decorre de relatos clínicos nos quais, "...a criança, dominada principalmente pela excitação do pênis, habituou-se a se proporcionar prazer com a mão, foi surpreendida, nessa prática pelos pais e a ameaça de que iriam lhe cortar o membro encheu-a de pavor..." DICIONÁRIO..., p.80.

Neste caso, trata-se de analisar o texto literário a partir do modo como foi criada a personagem. A análise em questão visa aos casos estéticos, a personagem, e não o autor, ademais fazer uma análise psicanalítica da vida e motivação que o teria impulsionado a escrever tal obra seria sim *psicanálise selvagem*. O argumento que referenda essa premissa repousa no fato de que *quem interpreta é o inconsciente*, sendo assim, um chiste, um sonho, as manifestações inconscientes quem as interpreta é aquele quem as produz. Apenas o sonhador por intermédio da associação livre fornecerá as “razões” do sonho. A análise nesta dissertação transcorre do material oferecido pelas personagens, em palavras, gestos, conflitos, na trama de suas atitudes. Esse material *manifesto*, do qual cada uma é tessida, torna passível o diálogo com a Psicanálise. Quando este trabalho discorre a respeito de subjetividade e desejo refere-se, por exemplo, ao sujeito Brás Cubas, e não a Machado de Assis.

Se a produção literária tem sua gênese na mais tenra infância, como argumenta Freud, e, nos emocionam como Lacan exemplifica, parece sugerir haver uma função no escrito. Lacan resgata, no prefácio de sua única obra escrita, a cita de Buffon no século XIX, *o estilo é o homem*, de sua marca de morte ele faz letra como um modo de tentar responder à sua existência. A Psicanálise reconhece haver no escrito uma forma particular de o homem expressar sua subjetividade; desse modo, depreende-se que se o sujeito freudiano é um efeito de estrutura, equívale dizer que o inconsciente é estruturado como uma linguagem. O testemunho desta descoberta deve-se ao fato de Freud ter privilegiado o sintoma como uma forma da aparição do sujeito. O sintoma é, portanto, "... uma marca, cifrada numa escrita enigmática. Supõe-se que essa escrita enigmática (...) o sujeito pode aprender a lê-la". (LACAN, 1989 p. 122).

Um escrito circula por todos os cantos, transmitindo as novas e velhas de todos os tempos. O ato freudiano inaugura um estilo, sua prática instaura a possibilidade, ao sujeito, de reencontrar-se com sua verdade aprendendo a decifrar o texto corrente de toda a vida, texto que é estranho a seu autor. Desse modo, aposta em

uma ética, que tem por alicerce o desejo em sua relação com a morte. Assim, ao perseverar deixa testemunhado em seus escritos um legado: a Psicanálise.

Se o escrito tem função de transmissão sustentado por aquilo que o causa, transmitir ecoa o que o desejo põe em marcha. Em decorrência, a palavra poderá circular e retornar àquele que a produziu. Nesta dimensão, as produções, as elaborações teóricas, poderão advir como fruto do que se aprendeu dessa leitura. "...Evitando a morte da palavra; uma vez que, a última palavra nunca será pronunciada, permanecendo viva – por esse viés – poderá fazer História." (CARVALHO, 2001, p. 7).

Em *A Função do Escrito*, mediante o paradoxo a que os autores chegaram a respeito do porquê escrever em Psicanálise, evocam como saída que "Sócrates não escrevia pelas melhores razões..." (THÁ, 1992, p.122). O argumento socrático, recolhido de *Fedro* (PLATÃO, 1996), afirma que tal feito tomará os homens esquecidos por deixarem de cultivar a memória, e confiantes nos livros, lembrarão exteriormente, adquirindo uma aparência de sabedoria e não a verdade.

Se Sócrates estava interessado na verdade e só via o meio da fala, do diálogo, da maiêutica, para transmitir esta questão, é paradoxal que seu discípulo mais ilustre tenha se posto a escrever.

Que redige Platão? Diálogos, onde põe em cena o debate de Sócrates com seus interlocutores, meio que encontrou de dar vida ao que poderia ser letra morta...

O que justificaria este empreendimento Platônico senão o desejo de por em forma transmissível o que aprendera sob transferência? É graças a seu escrito que hoje a palavra de Sócrates permanece viva e produzindo efeitos. (THÁ, 1992, p. 123).

Este trabalho tem por propósito fazer um diálogo com personagens literárias protagonistas de enredos que trazem por tema a morte, sua própria ou a de um ente amado; para tanto, tem nos fundamentos da Psicanálise seu objeto e via possível para tal fito. Desde a idéia germe, a análise da ficção literária estabeleceu-se e prometeu dar frutos através da leitura freudiana e lacaniana.

No percurso de todo processo de estudo, vários caminhos abrem-se, alternativas outras surgem; inumeráveis textos, autores, teorias e novos temas colocam-se no horizonte suscitando dúvidas acerca de que caminho é o bom

caminho. Muitas são as *tentações* de "falar", escrever, abordar tudo. A intenção ou pretensão de "dar conta de tudo", de não deixar *faltar nada*, de fazer todas as análises possíveis, denuncia aquilo que é o mais peculiar do homem: sua virtude da busca do melhor fazer, por um lado; sua grande dificuldade em aceitar que não se pode realizar tudo, que é impossível ter todas as coisas, por outro lado, saber-se castrado. A escolha é sempre a única saída para realizar o possível, e escolher representa perder, abrir mão, tarefa das mais difíceis da vida humana. O receio do equívoco em escolher este ou aquele outro autor ou determinada abordagem é um receio aparente, porque, para atravessar um percurso como este, só há um meio de praticá-lo objetiva e despretensiosamente se aquele que o realiza é e não um ser de ficção. Portanto, a escolha por um caminho é a única forma humana de executá-lo, se bom ou mau, o produto final nunca se pode saber de antemão. Se existem garantias, a única é a certeza de ter feito aquilo que estava ao alcance.

Das várias angústias pelas quais um estudante precisa passar, para decidir-se que caminho percorrer, a mais árdua é sempre abrir mão de idéias suas. Contudo, se é possível aprender algo, que não se encontra nos livros, neste longo percurso de realização de uma dissertação é justamente que o ônus mais caro que se paga na laboriosa tarefa de escrever é *morrer de algumas ou muitas das suas idéias*. Por isso, a letra é o testemunho vivo da morte.

Por que a letra mata? Um escrito realizado representa a morte da coisa? Ao transformar em letra uma questão, o homem abre mão das demais inquietações que o afligem, isto porque não é possível tudo escrever. O trabalho com o inconsciente dá provas disto: em uma análise por mais que se possa mitigá-lo, o sujeito do inconsciente não relembrará o suficiente para dizer tudo. Há um ponto de basta, um nó cego, diz Freud. Se uma análise tem algum propósito, serve para testemunhar àquele que se submeteu a ela, saber de sua verdade: daquilo que lhe fez questão e serviu como causa para procurar decifrar de sua história as marcas cifradas em letras, neste lugar. Lugar este que, além de ser suposto, é uma aposta em um saber insabido.

Uma última palavra de *A Personagem de Ficção*, obra bastante trabalhada neste texto,

...Poderíamos dizer que um homem só nos é conhecido quando morre. A morte é um limite definitivo dos seus atos e pensamentos, e depois dela é possível elaborar uma interpretação completa, provida de mais lógica, mediante a qual a pessoa nos aparece numa unidade satisfatória, embora as mais das vezes arbitrária. É como se chegássemos ao fim de um livro e apreendêssemos, no conjunto, todos os elementos que integram um ser. Por isso, em certos casos extremos, os artistas atribuem apenas à arte a possibilidade de certeza, – certeza interior, bem entendido... (CANDIDO, 1974, p. 64).

1.3 DA EFEMERIDADE DA VIDA

Por que temeis o vosso último dia? Ele não vos entrega mais à morte do que o faz cada um dos dias anteriores. Não é o último passo a causa de nossa fadiga: ele apenas a determina. Todos os dias levam à morte; só o último a alcança. (MONTAIGNE, 1996, p. 92).

A morte é um acontecimento natural como a sexualidade e o nascimento. Em seu encontro todos os homens são iguais, "... sua foice é desferida indiscriminadamente, (...); todos devem morrer, jovens e velhos, ateus e crentes (...) ricos ou pobres. (...) A morte nos mostra a absoluta igualdade entre os homens, nivelando-os ao mesmo destino. "Todos morrem – é certo - ..." (MARANHÃO, 1998, p. 20 e 21).

Os "ritos de passagem" realizados no momento da morte, separação e luto, nas sociedades humanas tiveram e têm significados fundamentais com simbolismos diversificados histórica e culturalmente para cada povo. Disciplinas como História, Antropologia, Sociologia dedicaram-se a investigações como esta. Desses estudos, depreende-se que a ritualística envolvendo a iminência da própria morte e a de seus pares, e o lugar que lhe é dado nas sociedades civilizadas ou primitivas, constituem a essência e a condição da própria natureza da vida humana refletindo a atitude do homem diante da morte em todos os tempos.

Os argumentos aqui presentes não têm a pretensão de retratar tal percurso no decorrer da História, estudo este amplamente realizado por Phillipe Ariès; importa sim, para manter o eixo condutor da temática corrente, resgatar a partir de qual momento ou razão o homem passou a temer ou negar a morte. Na interpretação do estudo realizado por Ariès, por meio do ritual do enterro, é possível compreender que a morte passa a ser mais dissimulada pelo fato de o rosto do cadáver ser "...recoberto e encerrado sob as máscaras do sudário, do caixão e do catafalco ou 'representação'." (ARIÈS, 1981, p. 663).

A Igreja ocupa o lugar de intermediação entre os homens e Deus, e por volta da segunda Idade Média inicia-se um período de clericalização da morte. Então o culto a alma passa a ser o princípio legitimador da ordem vigente. Com o Renascimento e o paradigma da separação corpo e mente, esta distinção cartesiana, de certo modo, parece favorecer a visão cristã, que parece interpretar tal paradoxo como a necessidade de uma nova morada para a alma, em outra vida; e, em decorrência, o corpo sem vida precisará ser deslocado para local mais afastado das cidades por questões de higienização e insalubridade. Entre os séculos XVII e XVIII os mortos passam a ser segregados *extra urbem*, forma encontrada para separar os vivos dos mortos; entretanto, com o crescimento das cidades os cemitérios voltam a fazer parte das cenas urbanas. Assim como fora feito com os leprosos, loucos, prostitutas, os mortos também foram afastados dos demais, e a marginalização destes talvez fosse uma tentativa de esquivar aquilo que causa horror e ameaça à sanidade e à integridade, como se o olhar não vendo o que assusta aos olhos, aquilo que é a causa do horror deixasse de existir.

Na compreensão de Philipe Ariès, a cultura do Ocidente nos tempos atuais consolida a tendência, desde meados do século XX, a conceber a morte em contrapartida à vida; ela seria a negação, sua imagem a caracterização da destruição, do fim. A atitude do homem perante a morte encontra-se relacionada à visão de *self* de cada sociedade. No pré-Iluminismo, a participação social, que era parte da substância do ser, não desaparecia com sua morte, ao contrário, o morto

passava a ter um novo significado e função, mas em outra sociedade, a "sociedade" dos mortos. Por meio da ritualização "...refreava a natureza selvagem da morte impedindo que ficasse abandonada a si mesma..." (ARIÈS, 1981, p.659). Com a extinção dos ritos de passagem a morte passa a amedrontar, entram em cena o medo de ser encerrado vivo em um jazigo e o sofrimento pela separação. O medo da morte parece inaugurar um novo período, conforme Phillipe Ariès, conhecido atualmente em um conjunto como *morte selvagem*, denominado por ele, como *morte longa e próxima*.

Quando o medo da morte entrou, ficou de início confinado ao lugar em que só o amor se manteve tanto tempo ao abrigo e afastado e de onde só os poetas, romancistas e artistas ousavam fazê-lo sair: no mundo imaginário. Mas, sem dúvida, a pressão foi muito forte e, no decurso dos séculos XVII e XVIII, o medo louco transbordou para fora do imaginário e penetrou na realidade vivida, nos sentimentos conscientes e expressos sob uma forma todavia limitada, conjurável, que não se estende ao mito inteiro, através da morte aparente, dos perigos que se corre quando se passa a ser um morto-vivo. (ARIÈS, 1981, p. 442).

O século XIX ficou marcado como a época das *belas mortes* ao tornar oportuno o estreitamento dos laços familiares e, em consequência, a morte sofrida, dramática era a morte do outro. Por debaixo dessa beleza dramática, "a morte começou a se esconder, apesar da aparente publicidade que a cerca no luto, no cemitério, na vida como na arte ou literatura: ela se esconde sob a beleza." (ARIÈS, 1981, p.514 e 515).

Retomando o pensamento freudiano, dois textos a respeito da morte vêm ao encontro do eixo que faz o entrelaçamento entre as obras literárias, a serem discutidas ao longo deste percurso, e do presente capítulo. Tais obras da literatura freudiana permitem a interlocução direta com os enredos trabalhados no capítulo *A Morte em Literatura*, e suscitam o diálogo com a realização da análise de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* quando "Sandice" pede à "Razão" para "...ficar algum tempo mais..." (ASSIS, 1977, p. 114) pois queria desvendar um mistério, "...peço-lhe só dez minutos." (p. 114). Este diálogo com a obra machadiana é fecundo em mais um capítulo, "O Delírio" (ASSIS, 1977). Neste particular, a personagem em meio a sua viagem alucinante suplica à figura "fantasma" apenas mais alguns *instantes* "—

Viver somente não peço mais nada. Quem me pôs no coração esse amor da vida, se não tu, se eu amo a vida por que hás de golpear a ti mesma, matando-me? – Porque já não preciso de ti..." (p.111).

No texto intitulado *Reflexões para os Tempos de Guerra e Morte*, Freud trabalha dois pontos. É, ao dar continuidade, no segundo item, em *Nossa Atitude para com a Morte*,¹⁴ que se encontra a reflexão pertinente à presente discussão. Neste subcapítulo escreve sobre o sentimento de alienação, ou da atitude humana adotada em tempos de guerra, ou ainda perante a morte.

Essa atitude estava longe de ser direta. A qualquer um que nos desse ouvidos nos mostrávamos, naturalmente, preparados para sustentar que a morte era o resultado necessário da vida, que cada um *deve à natureza sua morte*¹⁵ e *deve esperar pagar a dívida* – em suma, que a morte era natural, inegável e inevitável. Na realidade, contudo, (...). Revelávamos uma tendência inegável para pôr de lado, para eliminá-la da vida. Tentávamos silenciá-la; (...). De fato, é impossível imaginar nossa própria morte e, sempre que tentamos fazê-lo, podemos perceber que ainda estamos presentes como espectadores. Por isso, a escola psicanalítica pôde aventurar-se a afirmar que no fundo ninguém crê em sua própria morte, ou, dizendo a mesma coisa de outra maneira, que no inconsciente cada um de nós está convencido de sua própria imortalidade. (FREUD, *Reflexões...*, 1980, p. 327).

Quando se trata da morte de um conhecido, um próximo, apenas as crianças a ela se referem de forma desembaraçada: ameaçam-se umas às outras com a possibilidade da morte, como também a alguém a que amam. O homem civilizado cuidadosamente evita falar de tal possibilidade. Dificilmente o adulto sequer pode alimentar o pensamento da morte de outra pessoa. Com muita raridade encontra-se confessadamente o pensamento de Pior Ivanovitch, como se verá no capítulo terceiro, quando soube da morte do colega Ivan Ilitch, embora tal pensamento exista em latência em todo ser humano. Uma confissão como esta não

¹⁴Não por acaso os títulos são semelhantes em Freud e Phillipe Ariès: "O homem diante da Morte", quando os dois autores estabelecem a mesma proposta e ponto de investigação para a mesma questão.

¹⁵Uma referência que Freud sempre fazia: "Deves a Deus uma morte", segundo o editor esta menção constante seria de fonte equivocada.

passa pela razão humana sem parecer diante de seus próprios olhos empedernido ou malvado; assim, a tendência natural é repudiá-la pela culpa.

A morte ainda comporta significado psicológico; tal dimensão implica a necessidade da elaboração do luto, separação dos seres amados, impondo, assim, ao homem, ver-se face a face à inexorabilidade de seu destino.

Difícilmente o homem aceita a morte, sequer aceita falar dela como uma possibilidade. Quando alguém está prestes a morrer, a atitude daqueles que o rodeiam é sempre de negação.

Um paralelo com o autor Haroldo Maranhão, citado no início deste sub-capítulo, faz-se necessário, neste colóquio. Ao trabalhar *O que é a Morte*, traz um exemplo cotidiano nos bastidores da morte, nas enfermarias e nos leitos de hospitais. Ele retira os argumentos que se seguem de uma pesquisa realizada em psicologia hospitalar.

Tal pesquisa demonstra que, ao ser informado de sua doença fatal, "... um número significativo de pessoas reagiu com a seguinte expressão: 'Não, eu não, não pode ser verdade.' ... O doente recebe reforços para se manter no estágio de negação, porque assim o pessoal do hospital é protegido, evitando o risco do envolvimento afetivo." (MARANHÃO, 1998, p. 46).

Nesse contexto, o autor afirma que vivemos em um sociedade negadora da morte. Mas, esta é uma atitude cultural, social, ou é a atitude possível do homem ao enfrentar, no dia-a-dia do seu trabalho, que traz a morte como presença certa? Afazer que inegavelmente o faz confrontar-se com sua realidade humana.

Os profissionais de saúde que trabalham com pacientes à beira da morte não são preparados, em seu curso acadêmico, a enfrentar esse tipo de situação. Em consequência, deixam os pacientes e seus familiares abandonados à sua sorte, à dor e à solidão de sua hora.

"A dificuldade que os membros das equipes de saúde experimentam no relacionamento com doentes próximo da morte deve-se também, em boa parte dos casos, à sua incapacidade de lidar com seus próprios temores da morte..."

(MARANHÃO, 1998, p. 41). Parece que sempre está presente, na atitude particular de cada um, sua questão com respeito à morte e, este modo particular, é sua maneira de lidar com ela. Assim, não é à toa que escolhe tal profissão ou especialização. Se for possível falar em desejo, como função, a função desejo do médico seria a de impedir a morte, como uma recusa ao destino humano, desejo de tornar o homem imortal, com a não aceitação da castração humana. Por conseguinte, ao deparar-se com um doente terminal, a verdade "se lhe" escancara. Uma hipótese que tem sido reforçada é a de que um dos principais motivos por que muitos profissionais da saúde optaram por essa ocupação é para

...conhecer a fundo suas próprias ansiedades e sentimentos acima da média a respeito da morte. Em outras palavras, a escolha desse gênero de profissão, em muitos casos, explica-se pelo comportamento que os psicólogos denominaram de "atitude contrafóbica", isto é, frente a um fenômeno, no caso a morte, que provoca um medo muito intenso, algumas pessoas reagem defensivamente, aproximando-se dele com uma curiosidade mórbida. (MARANHÃO, 1998, p. 41).

Ou como um espécie de formação reativa, para, justamente, desconhecê-la. Ao agir como aquele que busca conhecê-la, o que faz é exatamente obturá-la, mascará-la, justificando, por assim dizer, a constante atitude de ignorar o paciente à beira da morte ao repetir rotineiramente: "por este não há nada mais a fazer", portanto, "é preciso cuidar dos vivos". Seria então uma tentativa de elaboração dessa questão que lhe causa transtorno e, que muitas vezes, é a razão de sua escolha profissional?

Na esteira do pensamento freudiano, o encontro com o paciente terminal redespertaria suas ansiedades a respeito da morte, explicando a constante atitude para dar maior atenção às necessidades fisiológicas em detrimento das afetivas.

Um exemplo está na experiência feita pelo psicólogo norte-americano Lawrence Leshan, o qual constata que a enfermagem demora mais para atender a chamada de pacientes terminais do que a de pacientes em vias de se restabelecer.

Esse comportamento defensivo presume-se ser comum a todos aqueles que cuidam do doente terminal: as enfermeiras vacilam em entrar no quarto..., os médicos buscam qualquer pretexto para sair o mais rapidamente possível. Cada qual faz, inconscientemente, sua comédia: o pessoal médico faz sua comédia com os cuidados, inventando sempre algo para não ter que confessar a sua falsa onipotência; os parentes fazem a comédia da esperança e o moribundo se vê obrigado a fazer a comédia de que está melhorando. (MARANHÃO, 1998, p. 42 e 43).

A atitude técnica com frequência é utilizada como uma barreira que corta a possibilidade de um provável e indesejável envolvimento humano.

A esse respeito é muito significativa a parte de uma carta transcrita na obra de Maranhão, de autoria de uma jovem estudante de enfermagem que está para morrer. A personagem que escreveu seu testemunho não foi heroína, não se trata de um mito, nem sequer um ser de ficção. São as palavras, escritas, deixadas por um ser humano real que soube que sua hora havia chegado.¹⁶

Voltando aos textos de Freud acerca da pessoa que morreu, repentinamente passa-se a adotar uma atitude especial, próxima da admiração por alguém que teria, indiscutivelmente, realizado uma tarefa muito importante. Há a supressão de crítica, a negligência de suas possíveis más ações e justificativas que relevam "... tudo o que seja de mais favorável à sua lembrança na oração fúnebre e

¹⁶**Carta de uma Jovem – Não Neguem a Verdade da Morte** 'Estou morrendo ... mas ninguém gosta de abordar este assunto. O paciente à morte ainda não é visto como uma pessoa, e assim não se pode falar com ele como tal. É um símbolo do que teme todo o ser humano e do que todos sabemos ao menos academicamente que também teremos que enfrentar um dia ... Porém, para mim, o medo é hoje e a morte é agora. Vocês entram no meu quarto, dão-me remédio, verificam minha pressão e se eclipsam, uma vez cumprida a tarefa. Será que vocês assim procedem porque sou aluna de enfermagem? Ou simplesmente é na qualidade de ser humano que tenho consciência do medo de vocês e sei que o seu medo aumenta o meu? Por que estão apavoradas? Eu sou a única que estou morrendo. Sei que se sentem inseguras, não sabem o que dizer, não sabem o que fazer. Apenas admitam que se importam. Não fujam ... esperem ... tudo o que eu quero saber é que haverá alguém para segurar-me a mão quando precisar disso. Estou com medo. A morte pode ser rotina para vocês, mas é novidade para mim. Vocês podem não me ver como única, original, mas eu nunca morri antes ... Morrer é uma coisa que nunca até hoje me aconteceu! Tenho montes de coisas para conversar com vocês. Na verdade, não lhes tomaria muito tempo, pois, de qualquer maneira, vocês estão aqui mesmo. Se ao menos pudéssemos ser honestas, confessar nossos temores, tocar-nos ... se realmente se importassem, perderiam muito de seu precioso profissionalismo se chorassem comigo? Apenas pessoa para pessoa? Então poderia não se tão difícil morrer ... num hospital ... com amigos por perto ...' (Kübler-Ross em *Morte: estágio final da evolução*). (MARANHÃO, 1998, p. 43 e 44).

sobre a lápide tumular, a consideração pelos mortos, (...), é mais importante para nós do que a verdade, e certamente, para a maioria de nós, do que a consideração pelos vivos". (FREUD, **Reflexões...**, 1980, p. 328).

Freud assegura que se tratando de alguém a quem o ser humano ama, ele é tomado por um total colapso emocional.

... Nossas esperanças, nossos desejos e nossos prazeres jazem no túmulo com essa pessoa, nada nos consola, nada preenche o vazio deixado pelo ente perdido. (...) Mas essa nossa atitude para com a morte exerce poderoso efeito sobre nossas vidas. A vida empobrece, perde em interesse. Ficamos paralisados pelo pensamento de quem irá substituir o filho junto à mãe, o marido junto `esposa, (...). Assim, a tendência de excluir a morte de nossos projetos de vida traz em seu rastro muitas outras renúncias e exclusões. (FREUD, **Reflexões...**, 1980, p. 329).

Brás Cubas ao aproximar-se do leito de morte de sua mãe traz um exemplo inestimável justificando este argumento. É preciso lembrar antes como se referia à mãe, ao descrevê-la como fraca das idéias e submetida ao senhor seu marido. Nesse encontro da personagem com a morte de um ente amado, ele descreve com palavras nada peculiares a seu vocabulário, como sentimentos menos comuns à sua personalidade, as vicissitudes do ser nessa hora. " Longa foi a agonia, longa e cruel, de uma crueldade minuciosa. (...) Era a primeira vez que eu via morrer alguém..". (ASSIS, 1977, p. 145). Não obstante tal declaração, Brás Cubas, embora afirme não ter chorado, deixa-se entregue à dor e à lamentação de sua perda. Seu clamor condizente com a citação acima não pode ser outro senão descrever o objeto de sua perda da única maneira possível. "...Quê? uma criatura tão dócil, tão meiga, tão santa, que nunca jamais fizera verter uma lágrima de desgosto, mãe carinhosa, esposa imaculada...". (p. 145).

Conclui Freud, após considerações sobre a atitude do homem perante a morte, que se torna inevitável "...que passemos a procurar no mundo da ficção, na literatura e no teatro a compensação pelo que se perdeu na vida. Ali encontraremos pessoas que sabem morrer – que conseguem inclusive matar alguém....". (FREUD, **Reflexões...**, 1980, p. 329).

Antígona é a personagem que *sabe morrer*, cumpre sem vacilar o que sabe ser seu dever e sorte, e morre sem compaixão por si e com dignidade consonante com sua escolha. Igualmente, pode ser feita referência a Ivan Ilitch, não que soubesse morrer, mas quando viu que estava próximo de seu fim, não havendo mais o que fazer, soube deixá-lo realizar-se. Hamlet é um exemplo daquela personagem que *consegue matar alguém*, que vacila mas cumpre seu dever, após ter acertado seu próprio fim.

Na arte pode ser preenchida a condição que possibilita ao homem sua reconciliação com a morte:

...a saber, que por detrás de todas as vicissitudes da vida devemos ainda ser capazes de preservar intacta uma vida, pois é realmente muito triste que tudo na vida deva ser como num jogo de xadrez, onde um movimento em falso pode forçar-nos a desistir dele, com a diferença, porém, de que não podemos começar uma segunda partida, uma revanche. No domínio da ficção encontramos a pluralidade de vidas de que necessitamos. Morremos com o herói com o qual nos identificamos; contudo, sobrevivemos a ele, e estamos prontos a morrer novamente, desde que com a mesma segurança, com outro herói...
(...) É evidente que a guerra está fadada a varrer esse tratamento convencional da morte. Essa não mais está negada; somos forçados a acreditar nela. As pessoas realmente morrem, e não mais uma a uma, porém muitas, freqüentemente dezenas de milhares. E a morte não é mais um acontecimento fortuito... (FREUD, *Reflexões...*, 1980, p. 329 e 330).

O enfrentamento da morte, mesmo nas guerras, deixa o ser humano aturdido, paralisado; se ele precisa preservar sua vida reage instintivamente, quando consegue reagir. Entretanto, as ressonâncias do impulso de autopreservação trarão conseqüências posteriores.

Será na atitude do homem primevo que Freud buscará luz sobre suas indagações a respeito da relação para com a morte. Faz uma aproximação do comportamento da civilização primitiva com a que se encontra em "... cada um de nós, mas que se oculta, invisível à consciência, nas camadas mais profundas de nossa vida mental...". (FREUD, *Reflexões...*, 1980, p. 330).

Sabe, naturalmente, que só é possível argüir sobre qual era a atitude do homem pré-histórico para com a morte a partir de inferências e interpretações especulativas.

O homem primevo assumia uma atitude notável em relação à morte. Longe de ser coerente, era, na realidade, altamente contraditória. Por um lado, encarava a morte seriamente, reconhecia-a como o término da vida, utilizando-a nesse sentimento; por outro, também negava a morte e a reduzia a nada. Essa contradição surgia do fato de que ele assumia atitudes radicalmente diferentes para com a morte de outras pessoas, estranhos, de inimigos, e para com sua própria morte. Não fazia qualquer objeção à morte de outrem: ela significava aniquilamento de alguém que ele odiava, e o homem primitivo não tinha quaisquer escrúpulos em ocasioná-lo. Era, sem dúvida, uma criatura muito impulsiva e mais cruel e maligna do que outros animais. Gostava de matar, e fazia isso como uma coisa natural.... (FREUD, *Reflexões...*, 1980, p. 331).

A argumentação freudiana justifica nessa origem histórica, e neste caráter primitivo existente sob o efeito do recalque em toda humanidade, o fato de a história estar repleta de assassinos. Adenda que, mesmo em seu tempo, a história do mundo que seus filhos aprenderam na escola é essencialmente uma série de assassinatos de povos. Fato que se repete continuamente até os dias de hoje. Atribui ao obscuro sentimento de culpa que a humanidade carrega consigo desde épocas pré-históricas, e em algumas religiões foi condensado na doutrina do pecado original, o resultado de uma culpa por homicídio em que teria incorrido o homem primitivo. Em *Totem e Tabu* (1912-13), seguindo pistas fornecidas por Robertson Smith, Atkinson e Charles Darwin, Freud procurou adivinhar a natureza dessa culpa primeva, bem como a base da doutrina cristã.

... Se o filho de deus foi obrigado a sacrificar sua vida para redimir a humanidade do pecado original, então, pela lei de talião, dente por dente, olho por olho, aquele pecado deve ter sido uma morte, um assassinato. Nada mais, poderia exigir o sacrifício de uma vida para a sua expiação. E, se o pecado original foi uma ofensa contra Deus Pai, o crime primevo da humanidade deve ter sido um patricídio, a morte do pai primevo da horda humana primitiva, cuja imagem mnêmica foi depois transfigurada numa deidade. (FREUD, *Reflexões...*, 1980, p. 331).¹⁷

"...Em minha opinião, o homem primevo deve ter exultado ao lado do corpo de seu inimigo assassinado". (FREUD, *Reflexões...*, 1980, p. 333).

¹⁷Essa referência encontra-se na análise realizada sobre o drama da personagem Hamlet. (nesta dissertação). Para ele, realizar o pedido do pai de vingar seu assassinato coloca o filho diante de impasses conflitivos que aparecem na dificuldade de execução de seu dever para com a demanda do morto.

O que liberou o espírito de indagação no homem foi o conflito de sentimento quando da morte de pessoas amadas.

...A psicologia foi o primeiro rebento desse conflito de sentimento. O homem já não podia manter a morte à distância, pois a havia provado em sua dor pelos mortos; não obstante, não estava disposto a reconhecê-la, porquanto não podia conceber-se a si próprio como morto. Assim, idealizou um meio termo: admitiu também o fato de sua própria morte, negando-lhe, porém, o significado de aniquilamento – significado que ele não tivera motivo para negar no que dizia respeito à morte de seu inimigo. Foi ao lado do cadáver de alguém amado por ele que inventou os espíritos, e seu sentimento de culpa pela satisfação mesclada à sua tristeza transformou esses espíritos recém-nascidos em demônios maus que tinham de ser temidos. (FREUD, **Reflexões...**, 1980, p. 333).

As transformações físicas acarretadas teriam lhe sugerido a divisão mente e corpo. Dessa maneira, seu encadeamento de pensamento corria paralelo ao processo de desintegração que sobrevem com a morte. Sua persistente lembrança dos mortos tornou-se a base para a suposição de outras formas de existência, fornecendo-lhe a concepção de uma vida que continua após a morte aparente. As religiões seriam um resultado da busca humana diante do desaparecimento dos entes amados e da certeza do que o destino lhe aguardaria. O surgimento da sociedade viria do desejo de matar o inimigo e, paradoxalmente, em decorrência, do medo de desaparecimento de sua espécie.

Ciente da necessidade de preservar a vida no futuro, o homem cria a sociedade e mais tarde, por meio da religião, passa a acreditar na vida pós-morte como a mais desejável, a única verdadeiramente válida; assim elabora artifícios para eliminar a vida que termina com a morte. Como conclusão disso, passou a ser apenas coerente estender a vida para trás até o passado, a elaboração da noção de existências pretéritas, da transmigração das almas e da reencarnação. "...Tudo com a finalidade de despojar a morte do seu significado de término da vida. Assim, a origem da negação da morte, que descrevemos como uma 'atitude convencional e cultural', remonta aos tempos mais antigos". (FREUD, **Reflexões...**, 1980, p. 337 e 338).

Ao lado do corpo sem vida do ente amado, passou a existir não só a doutrina da alma, a crença na imortalidade e uma poderosa fonte de sentimentos de culpa do homem, mas também os primeiros mandamentos éticos. A primeira e mais importante proibição feita pela consciência que despertava foi: 'Não matarás.' Surgiu em relação a pessoas mortas que eram amadas, como uma reação contra a satisfação do ódio que se ocultava sob o pesar, estendendo-se gradativamente a estranhos que não eram amados e, finalmente, até mesmo a inimigos. (...)

Essa extensão final do mandamento já não é experimentada pelo homem civilizado... (FREUD, **Reflexões...**, 1980, p. 334).

A essa altura Freud comenta que quando a furiosa guerra em que vivem, a 1.^a Guerra Mundial, terminar, cada um dos vitoriosos voltará 'alegremente à pátria' para sua casa e os seus, "...sem ser questionado ou perturbado por pensamentos sobre os inimigos que (...) matou." (FREUD, **Reflexões...**, 1980, p. 334).

Acrescenta ainda que é digno de nota que os povos selvagens que sobrevivem em seu tempo adotavam, para com os inimigos mortos, uma atitude distinta da do homem "civilizado". Faz ressaltar que estes selvagens talvez estejam mais próximos do homem primevo e que, "...estão longe de ser assassinos implacáveis; quando voltam vitoriosos da guerra não pisam em suas aldeias nem tocam em suas esposas até que tenham expiado os assassinatos que perpetraram..." (FREUD, **Reflexões...**, 1980, p. 334). Freud supõe que é fácil deduzir a origem de tais atos, como sendo o temor da vingança dos espíritos dos assassinados. Assim, os espíritos de seus inimigos mortos nada mais são do que a expressão de sua consciência pesada por causa de sua culpa de homicídio; "...por detrás desta superstição jaz oculta uma veia de sensibilidade ética que foi perdida por nós, homens civilizados." (p. 334).

Freud prossegue sua investigação deixando de lado o homem primevo e voltando o foco de interesse ao inconsciente e à vida mental. Ressalta que a Psicanálise é o único método de investigação que atinge tais profundezas. "...Qual, perguntamos, é a atitude do nosso inconsciente para com o problema da morte? (FREUD, **Reflexões...**, 1980, p. 327). A resposta deve ser: quase exatamente a mesma do homem primevo. Neste ponto, como em muitos outros, "...o homem das épocas pré-históricas sobrevive inalterado em nosso inconsciente. Nosso inconsciente, portanto, não crê em sua própria morte; comporta-se como se fosse imortal." (FREUD,

Reflexões..., 1980, p. 335). O que Freud nomeia por inconsciente refere-se aqui a camadas mais profundas da mente, composta por impulsos instintuais;¹⁸ e este desconhece tudo o que é negativo "... e toda e qualquer negação; nele as contradições coincidem. Por esse motivo, não conhece sua própria morte, pois a isso só podemos dar um conteúdo negativo. Assim, não existe nada de instintual em nós que reaja a uma crença na morte. Talvez, inclusive, isso seja o segredo do heroísmo..." (p. 335). "...Nada pode acontecer a mim" (FREUD, **Reflexões...**, 1980, p. 336).

O temor da morte com mais frequência do que se costuma pensar é, por um lado, algo secundário "...e, via de regra, o resultado de um sentimento de culpa." (FREUD, **Reflexões...**, 1980, p. 336). Essas coisas da morte só acontecem para os outros e, por outro lado, admite-se a morte para estranhos e inimigos, existe aqui, em verdade, uma distinção que será declarada decisiva no que diz respeito à vida real. "Nosso inconsciente não executa o ato de matar; ele simplesmente o pensa e o deseja..." (p. 336). Argumenta Freud que seria grave erro subestimar essa realidade psíquica, pois é nela que, diariamente, o homem se livra de alguém que o atrapalha, ou prejudica.

...A expressão 'Que o Diabo o carregue', que tantas vezes aflora aos lábios das pessoas em tom de brincadeira e que, na realidade, significa 'Que a morte o carregue', é em nosso inconsciente um sério e poderoso desejo de morte. De fato, nosso inconsciente assassinará até mesmo por motivos insignificantes. (...) Destarte, caso sejamos julgados por nossos impulsos inconscientes impregnados de desejo, nós próprios seremos, como o homem primitivo, uma malta de assassinos. Ainda bem que nem todos estes desejos possuem a potência que lhes era atribuída nos tempos primevos; no fogo cruzado dos vitupérios mútuos, a humanidade de há muito teria perecido, e com ela os melhores e mais sábios homens, e as mais famosas e belas mulheres. (FREUD, **Reflexões...**, 1980, p. 336).

¹⁸ Na língua alemã existem dois termos *Instinkt* e *Trieb* que foram traduzidos pela *Standard Edition* inglesa por *instinct*, tal questão é discutida na Introdução geral do primeiro volume. Na tradução de língua portuguesa manteve-se o mesmo equívoco conceitual.

"Em Freud encontramos os dois termos em acepções nitidamente distintas. Quando fala de *Instinkt* qualifica um comportamento animal fixado por hereditariedade, característico da espécie, (...). O termo pulsão, embora não faça parte da nossa língua como *Trieb* em alemão, tem contudo o mérito de pôr em evidência o sentido de impulsão." LAPLANCHE, PONTALIS, op. cit., p. 507.

"Mais precisamente, a construção do 'destino pulsional' do sujeito manifestará a dependência em que ele está das flutuações da relação de alteridade." (p. 277) "... O conceito pulsão nos aparece como um conceito-limite entre o psíquico e o somático..." DICIONÁRIO..., op. cit., p.439.

Correlativamente à forma expressa nas atitudes do homem primevo, há também no inconsciente humano um caso em que as duas atitudes opostas para com a morte, aquela que a reconhece como sendo a extinção da vida e aquela que a nega porque irreal, se chocam e entram em conflito. Esse caso é idêntico ao das eras primevas: a morte, ou o risco da morte, de alguém que amamos. Esses seres amados constituem, por um lado, uma posse interna, componentes de nosso próprio ego; por outro, são parcialmente estranhos, até mesmo inimigos. No entanto, esta

...ambivalência não conduz agora, como o fazia então, a doutrina da alma e à ética, mas à neurose, que nos proporciona uma profunda compreensão interna também da vida mental normal (...).

O leigo sente um horror extraordinário diante da possibilidade de tais sentimentos e toma essa aversão como legítimo fundamento para descrever as asserções da Psicanálise. Erroneamente, penso eu. Não se pretende aqui uma depreciação dos sentimentos de amor, depreciação que de fato não existe. Realmente, é estranho tanto à nossa inteligência quanto a nossos sentimentos aliar assim o amor ao ódio; mas a Natureza, fazendo uso desse par de opostos, consegue manter o amor sempre vigilante e renovado, a fim de protegê-lo contra o ódio que jaz, à espreita, por detrás dele. Poder-se-ia dizer que devemos as mais belas florações de nosso amor à reação contra o impulso hostil que sentimos dentro de nós. (FREUD, **Reflexões...**, 1980, p. 338).

Em suma, o inconsciente é tão inacessível à idéia da própria morte, ao mesmo tempo, tão inclinado ao assassinato em relação a estranhos, tão dividido para com aqueles a quem ama, como era o homem primevo. E sua característica fundamental é a coexistência de conflitos de sentimentos e idéias. "Contudo, como nos distanciamos desse estado primevo em nossa atitude convencional e cultural para com a morte! É fácil ver como a guerra se choca com essa dicotomia. Ela nos despoja dos acréscimos ulteriores da civilização e....". (FREUD, **Reflexões...**, 1980, p. 338) põe a nu o homem primitivo que existe em latência em todo ser humano.

Compele a todos mais uma vez a serem heróis que não podem crer em sua própria morte; a estigmatizar estranhos como inimigos cuja morte deve ser provocada ou desejada, e a desprezar a morte dos seres amados. A guerra, porém, não pode ser abolida, enquanto as condições de existência entre as nações continuarem tão diferentes e sua repulsa mútua tão violenta.

...Sempre haverá guerra. (...): Não somos nós que devemos ceder, que nos devemos adaptar à guerra? Não devemos confessar que em nossa atitude civilizada para com a morte estamos mais uma vez vivendo psicologicamente acima de nossos meios, e não devemos, antes, voltar atrás e reconhecer a verdade? Não seria melhor dar à morte o lugar na realidade e em nossos pensamentos que lhe é devido, e dar um pouco mais de proeminência à atitude inconsciente para com a morte, que, até agora, tão cuidadosamente suprimimos?... (FREUD, **Reflexões...**, 1980, p. 339).

Difícilmente tal argumentação ressoa como um progresso no sentido de uma realização mais elevada, mas antes, sob certos aspectos, um passo atrás, uma regressão; mas tem a vantagem de levar mais em conta a verdade e de novamente tornar a vida mais tolerável para a humanidade. "...Tolerar a vida continua a ser, afinal de contas, o primeiro dever de todos os seres vivos. A ilusão perderá todo o seu valor, se tornar isso mais difícil para nós. (FREUD, **Reflexões...**, 1980, p. 339).

Para concluir, sua reflexão sobre a posição do homem diante da morte, Freud lembra de um velho ditado: "*Si vis pacem, para bellum*. Se queres preservar a paz, prepara-te para a guerra. Estaria de acordo com o tempo em que vivemos alterá-lo para: *Si vis vitam, para mortem*. Se queres suportar a vida, prepara-te para a morte." (FREUD, **Reflexões...**, 1980, p. 339).

No texto *Sobre a Transitoriedade* Freud discorre a respeito da fragilidade de tudo que existe; de tudo que o homem possui e vê; a efemeridade evanescente de tudo que ama, de toda beleza que há no mundo e em todas as coisas vivas, da própria vida humana e a dificuldade de fazer luto por tudo ser transitório.

Inicia o texto comentando sobre uma caminhada que fizera, num dia de verão, com um amigo poeta, um jovem taciturno.

...O poeta admirava a beleza do cenário à nossa volta, mas não extraía disso qualquer alegria. Perturbava-o o pensamento de que toda aquela beleza estava fadada à extinção, do que desapareceria quando viesse o inverno, como toda a beleza humana e toda a beleza e esplendor que os homens criaram ou poderão criar. Tudo aquilo que, em outras circunstâncias, ele teria amado e admirado, pareceu-lhe despojado de seu valor por estar fadado à transitoriedade. (FREUD, **Sobre a transitoriedade**, 1980, p. 345).

Caminha ao lado do jovem poeta escutando-o em sua melancólica indignação sobre a propensão de tudo que é belo e perfeito estar fadado à decadência. Em paralelo ao que escuta, coloca-se a pensar que tipo de impulsos tal constatação poderá provocar na mente humana, conclui que há pelo menos dois

tipos diferentes. Um leva ao penoso desalento sentido por seu amigo, ao passo que o outro conduz à revolta contra fatalidade desta condição. Não! É impossível crer que toda beleza "...da Natureza e da Arte, do mundo de nossas sensações e do mundo externo, realmente venha a se desfazer em nada. Seria por demais insensato, por demais pretensioso acreditar nisso. De uma maneira ou de outra essa beleza deve ser capaz de persistir e de escapar a todos os poderes de destruição." (FREUD, **Sobre a transitoriedade**, 1980, p. 345).

A exigência e a busca de imortalidade são, de fato, um produto do desejo. Entretanto, não pode reivindicar seu direito à realidade; "...o que é penoso pode, não obstante, ser verdadeiro...." (FREUD, **Sobre a transitoriedade**, 1980, p. 345). Freud adenda não ter encontrado uma maneira de discutir a efemeridade de todas as coisas, mas acrescenta não ter deixado de "... discutir o ponto de vista pessimista do poeta de que a transitoriedade do que é belo implica uma perda de seu valor." (p. 345).

Considera que ocorre o contrário, implica um aumento. "...O valor da transitoriedade é o valor da escassez no tempo. (...). Era incompreensível, declarei, que o pensamento sobre a transitoriedade da beleza interferisse na alegria que dela derivamos...." (FREUD, **Sobre a transitoriedade**, 1980, p. 345). Ele utiliza a beleza da Natureza e sua evanescência para exemplificar sua tese, argumentando que cada vez que ela "...é destruída pelo inverno, retorna no ano seguinte, de modo que, em relação à duração de nossas vidas; sua evanescência, porém, apenas lhes empresta renovado encanto. Uma flor que dura apenas uma noite nem por isso nos parece menos bela." (p. 346). A beleza é perene.

Diz não compreender tampouco por que a beleza e a perfeição de uma obra de arte ou de uma realização intelectual perderiam seu valor em função da limitação temporal. Concorde que pode chegar o dia em que quadros e estátuas que são admirados durante uma vida reduzam-se a pó, ou que possam surgir raças futuras de homens que não mais compreendam as obras de poetas e pensadores de épocas antecedentes, ou talvez até mesmo sobrevenha uma era geológica que destrua toda a vida animada sobre a Terra; afirma, porém, "...que o valor de toda

essa beleza e perfeição é determinado somente por sua significação para nossa própria vida emocional, não precisa sobreviver a nós, independentemente, portanto, da duração absoluta." (FREUD, **Sobre a transitoriedade**, 1980, p. 346).

Freud discorre que tais considerações lhe pareciam incontestáveis, mas observou que não causaram impressão quer no poeta, quer no seu amigo. Seu fracasso levou-o a inferir que algum fator emocional poderoso se achava em ação, perturbando-lhes o discernimento, e após um tempo de reflexão concluiu ter descoberto o que poderia ser.

...O que lhes estragou a fruição da beleza deve ter sido uma revolta em suas mentes contra o luto. A idéia de que toda essa beleza era transitória comunicou a esses dois espíritos sensíveis uma antecipação de luto pela morte dessa mesma beleza; e, como a mente instintivamente recua de algo que é penoso, sentiram que em sua fruição de beleza interferiam pensamentos sobre sua transitoriedade.

O luto pela perda de algo que amamos ou admiramos se afigura tão natural ao leigo, que ele o considera evidente por si mesmo. Para os psicólogos, porém, o luto constitui um grande enigma... (FREUD, **Sobre a transitoriedade**, 1980, p. 346).

A partir dessa consideração, parte do conceito de libido, em sua transposição do investimento de amor do ego para com os objetos, reconhecendo que, se tais objetos forem destruídos, a capacidade de amor será liberada, podendo substituir o objeto ou retornar ao próprio ego. Resta como mistério compreender a razão pela qual o desligamento da libido de seus objetos é um processo penoso. Freud assegura que a libido se apega a seus objetos e não renuncia àqueles que se perderam, "...mesmo quando um substituto se acha bem à mão. Assim é o luto." (FREUD, **Sobre a transitoriedade**, 1980, p. 347).

Minha palestra com o poeta ocorreu no verão antes da guerra. Um ano depois irrompeu o conflito que lhe subtraiu o mundo de suas belezas. Não só destruiu a beleza dos campos que atravessava e as obras de arte que encontrava em seu caminho, como também destróçou nosso orgulho pelas realizações de nossa civilização, nossa admiração por numerosos filósofos e artistas, e nossas esperanças quanto a um triunfo final sobre as divergências entre as nações e as raças. Maculou a elevada imparcialidade de nossa ciência, revelou nossos instintos em toda sua nudez e soltou de dentro de nós os maus espíritos que julgávamos terem sido dominados para sempre, por séculos de ininterrupta educação pelas mais nobres mentes. Amesquinhou mais uma vez nosso país e tomou o resto do mundo bastante remoto. Roubou-nos do muito que amáramos e mostrou-nos quão efêmeras eram inúmeras coisas que consideráramos imutáveis. (FREUD, **Sobre a transitoriedade**, 1980, p. 347).

De acordo com Freud, não representa surpresa o fato de a libido, privada de tantos objetos de amor, ter-se apegado ao que restou, aumentado o amor pela pátria, afeição aos mais próximos. Indaga, contudo, será que aqueles outros bens, perdidos naquele então, realmente deixaram de ter qualquer valor por se revelarem tão perecíveis e tão sem resistência? Isso pode ser o caso para muitos; só que, na sua opinião, mais uma vez, erradamente. Acredita que aqueles que "...pensam assim e parecem prontos a aceitar uma renúncia permanente porque o que era precioso revelou não ser duradouro" (FREUD, **Sobre a transitoriedade**, 1980, p. 347), encontram-se simplesmente num estado de luto pelo que se perdeu.

"O luto, como sabemos, por mais doloroso que possa ser, chega a um fim espontâneo" (FREUD, **Sobre a transitoriedade**, 1980, p. 348). Quando renunciou a tudo que foi perdido, então consumiu-se a si próprio, e a libido fica mais uma vez livre para fazer a substituição dos objetos perdidos por novos igualmente, ou ainda mais, preciosos.

...É de esperar que isso também seja verdade em relação às perdas causadas pela presente guerra. Quando o luto tiver terminado, verificar-se-á que o alto conceito em que tínhamos as riquezas da civilização nada perdeu com a descoberta de sua fragilidade. Reconstruiremos tudo o que a guerra destruiu, e talvez em terreno mais firme e de forma mais duradoura do que antes. (FREUD, **Sobre a transitoriedade**, 1980, p. 348).

O que significa o trabalho de luto para Freud?

O envelhecimento da vida humana, o desaparecimento da beleza da juventude é também sinal da efemeridade de tudo, é o processo lento e silencioso de morrer, desaparecer. Evanescer, característica essencial da vida, expõe ao humano que as coisas existem por si mesmas, e não para ele, necessariamente. Poder desfrutar da vida, das coisas as quais se ama é haver-se com a castração: saber que, apesar da transitoriedade, é possível usufruir da beleza sem retirar-lhe o valor devido. Assim, quando das vicissitudes naturais da vida, esta lhe trouxer a separação de um objeto de amor, é possível saber também que o luto encontrará seu destino.

A morte, por sua própria natureza, existe por si mesma independente de ser reconhecida ou refutada. Saber de sua morte é a tarefa sempre adiada, e a mais difícil a ser realizada pelo homem.

Quando, no último parágrafo do texto *Sobre a Transitoriedade*, escreve que um luto chega a seu fim espontaneamente, quer dizer que se faz a elaboração do objeto perdido substituindo-o por outro, lançando mão da capacidade de reinvestimento libidinal, recupera-se o poder de amar?

Fazer o luto, aceder à castração, equívale a conseguir renunciar ao objeto perdido e, ser capaz de reconstruir, revestir de amor o que é possível vir a ter?

A arte, o trabalho, um novo filho podem ser formas de compensação ou elaboração do que foi perdido, afinal a vida continua para os que ficam. A morte, os deuses a distribuíram a todos, só não marcaram a hora deste encontro com a sorte comum. "...Quanto a nós, homens, os nossos dias estão contados, as nossas ocupações são um sopro de vento." (GILGAMESH..., 1992, p.32).

CAPÍTULO 2

BRÁS CUBAS: MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE UM SER FICTÍCIO QUE DESVELA O SER HUMANO

2.1 A PERSONAGEM BRÁS CUBAS

O que dizer da personagem de *Memórias Póstumas*? Brás Cubas apresenta a si mesmo. Nada convencional, ele insurge do além-túmulo e é desde lá que narra as memórias que protagonizou. Em tom de *falso solene* anuncia seu impasse de início: não saber por onde começar suas memórias.

Algun tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levam a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo ...

Dito isto, expirei às duas horas da tarde de uma sexta-feira do mês de agosto de 1869..." (ASSIS, 1977, p.99).¹⁹

¹⁹ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. (Edições críticas de obras de Machado de Assis).

Prólogo da quarta edição: algumas considerações a partir das palavras do próprio Machado de Assis no *prólogo à terceira edição* quando essa obra fora configurada na *forma de livro*, já que a *primeira edição fora feita aos pedaços na Revista brasileira*, em tomo dos anos 1880. Estes são fatores determinantes como pontos possíveis para o diálogo com a Psicanálise, o *prólogo*: Machado inicia dizendo "...haver feito pequenas modificações em relação à primeira (...). Assim composta, sai novamente à luz esta obra que alguma benevolência parece ter encontrado no público." (p. 95). Esse ponto vem ao encontro de pelo menos uma questão, nesta dissertação, a possibilidade de seu sucesso ser assegurado por algo que conclame o público a certa identificação e reconhecimento. No parágrafo seguinte, para responder questões sobre a obra, Machado menciona o próprio Brás Cubas: "...De Brás Cubas se pode dizer que viajou a rota da vida. O que faz do meu Brás Cubas um autor particular é o que ele chama 'rabugens de pessimismo'. Há na alma deste livro por mais risonho que pareça, um sentimento amargo e áspero, que está longe de vir dos seus modelos(...). Não digo mais para não entrar na crítica de um defunto, que se pintou a si a outros, conforme lhe pareceu melhor e mais certo." (p.95-96). Nesse comentário, a referência do autor ao personagem traz contribuição fundamental para o curso da análise. Sua "rota da vida" retrata a trajetória de uma vida vivida na neurose; abre-se aí mais um paralelo possível entre Literatura e Psicanálise. Brás Cubas pode ser uma metáfora do homem na relação com seu destino.

Seu estilo seria bizarro ou, como o próprio narrador afirma, inovador e galante, pois afinal, aquele defunto autor que se dá ao trabalho de escrever, é um Cubas, ainda que um Cubas finado. O protagonista de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é debochado, eloqüente, vaidoso e, sobretudo, um solitário. Seu caráter denso apresenta características de uma personalidade conflituosa, rebelde, complexa e, psicologicamente, enigmática. Brás Cubas, em sua trajetória, suas atitudes, seus impasses e, particularmente, em seu encontro – em forma de delírio – com a própria morte, escancara o homem, segundo a concepção freudiana, em sua divisão subjetiva, marcada desde sempre e para sempre por essa experiência insondável.

Em *O romance carnavalesco*, "Nota Introdutória", de José Guilherme de Merquior à obra de Machado,²⁰ existem comentários relevantes para a análise anunciada neste capítulo. Ao fazer referências ao estilo utilizado pelo autor, Merquior adenda que o traço de *feição sardônica*, do humorismo de Machado, sua ironia, "...com sua 'rabugens de pessimismo', é muito diversa do humorismo 'simpático' e 'sentimental' de Tristram Shandy. O travo angustiante da 'galhofa' de Machado falta por completo em Sterne." (p. 4). Sobre a narrativa comenta:

...A moldura narrativa do Brás Cubas é resolutamente fantástica, isto é, 'inverossímil', a começar pelo fato de o romance ser apresentado como relato feito por um defunto. O célebre delírio²¹ do autor-personagem, no capítulo VII, é a chave da filosofia de *Memórias Póstumas*. Agonizante Brás Cubas sonha... O desfile dos séculos é um espetáculo 'acerbo'; o homem, presa das paixões, é um rebelde inútil, para quem mesmo o prazer é 'uma dor bastarda'. (...). A ironia machadiana é, como a de Swift, turvada pela repugnância pelo absurdo da condição humana. A Natureza é um flagelo; a História, uma catástrofe. Brás Cubas é um fátuo, prisioneiro dos desejos, que aspira egoisticamente ao gozo, ao

²⁰MERQUIOR, José Guilherme. O romance carnavalesco de Machado. In: ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 26.ed. São Paulo: Ática, 1998. p. 3-7 (Série Bom Livro). Ao tomar *Memórias Póstumas* sob a perspectiva da Psicanálise, impôs-se a necessidade da procura de outras versões e comentários relativos à obra. Desta feita, os argumentos de José Guilherme Merquior surgem como um "achado" inestimável para esta análise pois alguns fragmentos de seu texto, aqui destacados, encontram-se presentes no decorrer desta interlocução a partir dos pressupostos da Psicanálise, dessa forma, podendo servir como referências ao diálogo da análise realizada desta. personagem.

²¹Nesse contexto cabe um parênteses importante, o capítulo O Delírio fora escolhido como ponto-chave para o pré-projeto e, posteriormente, também na realização do projeto desta dissertação.

poder e a glória. Sua história evolui num palco onde reina a decomposição dos seres e das experiências: (...), tudo se esvai, tudo apodrece. Conforme avisa o narrador, o livro 'cheira a sepulcro'. A crueldade é a norma da vida. (...) As coisas mais nobres ocultam sempre interesses impuros... Mestre do desmascaramento, Machado é um discípulo dos moralistas franceses; para ele os bons sentimentos são a máscara do egoísmo. Quanto aos valores sociais repousam na mentira e nas (p. 5) conveniências... (p. 6)

Merquior ressalta que o próprio pai de Brás Cubas é adepto da 'teoria do medalhão', esse ensina ao filho que os homens 'valem por diferentes modos, e o mais seguro é valer pela opinião dos outros homens'. Lembra que o meio social de Brás Cubas é o das elites escravocratas em que prevaleciam o ócio e o sadismo. Com relação ao traço psicológico, acrescenta que "...o mais típico desse meio é menos a agressividade do que o tédio. O tédio, 'flor amarela, solitária e mórbida', 'volúpia do aborrecimento, é um velho amigo de Brás Cubas'." (p. 6) Conforme sua compreensão, o pessimismo diz respeito ao homem ser 'uma errata pensante':

"Cada estação da vida é uma edição, que corrige a anterior, e que será corrigida também até a edição definitiva, mas que o editor dá de graça aos vermes..." (p. 6). Machado impregnou-se profundamente do pensamento de Schopenhauer, Segundo este filósofo, o universo é Vontade; cega, obscura e irracional vontade de viver. A lei do real não é nenhum logos harmonioso, mas sim um conflitivo querer, fatalmente doloroso, porque necessariamente insatisfeito. Por isso a dor é a essência das coisas, e só no ideal de renúncia dos desejos se pode colher alguma felicidade. (p.6); (...) o sarcasmo de Brás Cubas reabre a interrogação metafísica, a perplexidade radical ante o ser humano. Machado levou mais a sério do que os arautos do evolucionismo cientificista o golpe que Darwin tinha desfechado sobre as ilusões antropocêntricas da humanidade. Ele aprendeu com Montaigne a não esquecer que o homem é um animal; sujeito à natureza e seus caprichos. *Brás Cubas* é um livro no qual o aspecto fortemente retórico do estilo reforça a energia mimética da linguagem, o seu poder de imitar e fingir (ficção) a variedade concreta da vida. (p. 7).

O defunto-autor, ao escrever suas memórias, conclama seu leitor e apresenta seu texto, do que será composto e dos sentimentos em questão:

...Trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo. Pode ser. Obra de finado. Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio...

... Consequentemente, evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas Memórias, trabalhadas cá no outro mundo (...). A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus. (ASSIS, 1977, p. 97).

Adeus mesmo! É o prólogo de um finado, pessimista e rabugento confesso; sua escrita melancólica transcreve as memórias do além túmulo; a obra, segundo o autor, diz tudo. Diz tudo deste além, deste homem de ficção que, por esta razão, pode contar a seu leitor como é escrever desde lá e, por isso, talvez retrate com precisão o outro ser: o humano, em seu difícil caminhar pela vida.

Na citação acima, descreve o estilo empregado para a estruturação de seu escrito. Sutilmente introduz seu tom irônico e sua discreta arrogância. Demonstra os primeiros indícios de uma preocupação com o reconhecimento do outro, no caso o leitor, ainda que o negue.

2.2 BRÁS CUBAS SOB A PERSPECTIVA DA PSICANÁLISE: UMA METÁFORA DO HOMEM

De todos os textos literários presentes neste estudo, a presença da morte é a razão de seus enredos. *Memórias Póstumas de Brás Cubas* representa, de certo modo, uma exceção, pois seu enredo não está ancorado pela morte de um ente amado ou seu protagonista narrando a chegada de sua hora. Ao contrário, a personagem é a única que pode escrever sobre sua vida depois de morta, recurso possível por tratar-se de um ser de ficção. "Atravessado" pela experiência da morte, Brás Cubas pode escrever livremente sem pudor ou culpa acerca do que é ser ... "humano".

A clínica da escuta possibilita ao homem perguntar-se sobre a razão do crime de sua existência. O fato de não ser o autor de tal crime nem por isso o torna menos responsável, pois inerente a essa existência está um saber sobre a morte. A morte que a vida traz e que leva à vida, momento em que começa sua sina. Considerando que o ponto de partida da personagem Brás Cubas é a hora de seu encontro com a morte, e que, deste mundo subterrâneo, ele narra suas memórias, estas podem confirmar a tese freudiana do sujeito humano. Caso esta hipótese se confirme, talvez aponte uma das justificativas para o sucesso deste romance. Tal sucesso poderia explicar ainda essa espécie de compensação que ele oferece: a

experiência da própria morte e, sobretudo, das memórias da perspectiva da morte, experiência que ninguém pode de fato viver. Tal suposição, sendo confirmada, poderia ser uma contribuição que a Psicanálise ofereceria à Literatura.

A personagem literária, desde Édipo, passando por Hamlet, Brás Cubas, Ivan Ilitch, chegando a Dario de Dalton Trevisan, parece cifrar em letra o que o sujeito, em análise, põe em palavras. O discurso da personagem toca a platéia e o leitor, uma vez que estes identificam-se com algo que lhes diz respeito – *um estranho que lhes é íntimo*.

A justificativa fundamental para a clínica da Psicanálise reside no fato de que seu surgimento deu-se a partir da escuta de pacientes, vítimas de doenças nervosas, acometidas de sofrimento. Inaugurando esta prática, Freud formulou seus pressupostos. Deste modo, a *escuta* da personagem literária poderá servir como fonte de conhecimento sobre a relação do homem com seu desejo inconsciente, suas formações e seus mecanismos de defesa.

...A história do homem e da Terra tinha assim uma intensidade que lhe não podiam dar nem a imaginação nem a ciência, porque a ciência é mais lenta e a imaginação mais vaga, enquanto que o que eu ali via era a condensação viva de todos os tempos. Para descrevê-la precisava fixar o relâmpago. Os séculos desfilavam num turbilhão, e, não obstante, porque os olhos do delírio são outros, eu via tudo que passava diante de mim, – flagelo e delícias, – desde essa coisa que chama glória até essa outra que se chama miséria, e via o amor multiplicando a miséria, e via a miséria agravando a debilidade. Aí viam a cobiça que devora, a cólera que inflama, a inveja que baba, e a enxada e a pena, úmidas de suor, e a ambição, a fome, a vaidade, a melancolia, a riqueza, o amor, e todos agitavam o homem, como um chocalho, até destruí-lo, como um farrapo... (ASSIS, 1977, p. 112).

O "Delírio" de Brás Cubas retrata com precisão a natureza subjetiva, pondo em cena sua divisão, uma perfeita descrição de sua posição perante o enigma que é a vida. É, ainda, uma tentativa de pôr em palavras a experiência da morte, esta dimensão intolerável oferecida à trajetória do homem. Ao transportar o leitor à inexorabilidade de seu destino, ele o faz vacilar entre a angústia e o êxtase. Particularmente por intermédio desta personagem, Machado de Assis, *avant la lettre*, *freudianamente*, retrata a castração humana.

Brás Cubas, ao testemunhar sua vida a partir do dia de sua morte, versa em forma de delírio, o que se pode ler sob a forma do discurso analítico: o homem, ao final de uma análise, é um sujeito que adquiriu um saber sobre a morte, e desta é tudo o que se pode obter.

Emprestando os olhos do "Delírio" de Brás Cubas, é possível voltá-los para o século XX, para uma cena na próxima esquina, e, sem dificuldades, incluir Brás Cubas como um dos que carregaram Dario até o táxi e, para economizar o dinheiro deste "*humanamente*", o largaram, sob as moscas da peixaria. Quem sabe, Cubas não seria um dos tantos que *tomaram emprestado* pertences do moribundo. Tal exercício de imaginação pode ajudar a compreender traços de sua personalidade, em atitudes para com personagens como "O Almocreve" e a "Coxa de Nascimento".

... empacou o jumento que eu vinha montado, fustiguei-o, ele deu dois corcovos, depois mais três, enfim mais um, que me sacudiu fora da sela, com tal desastre, que o pé esquerdo me ficou preso no estribo; (...), espantado, disparou pela estrada fora. (...), mas um almocreve, que ali estava, acudiu a tempo de lhe pegar na rédea e detê-lo, não sem esforço, nem perigo. (...)

– Olhe do que vosmecê escapou, disse o almocreve.

E era verdade; se o jumento corre por ali fora, contundia-me deveras, e não sei se a morte não estaria no fim do desastre; cabeça partida, uma congestão, (...). O almocreve salvara-me talvez a vida; (...) eu sentia-o no sangue que me agitava o coração. Bom almocreve. (...).

Fui aos alforjes, tirei um colete velho, em cujo bolso trazia as cinco moedas de ouro, e durante este tempo cogitei se não era excessiva a gratificação (...) Talvez uma. Com efeito, uma moeda era bastante para lhe dar estremeções de alegria ...

...meti-lhe na mão um cruzado em prata (...) olhei para trás o almocreve fazia-me grandes cortesias, (...), eu pagara-lhe bem, pagara-lhe talvez demais. Meti os dedos no bolso (...) e senti umas moedas de cobre; eram os vinténs que eu devera ter dado ao almocreve, em lugar do cruzado em prata. Porque, enfim, ele não levou em mira nenhuma recompensa ou virtude, cedeu (...) aos hábitos do ofício, (...) Fiquei desconsolado com essa reflexão, chamei-me pródigo (...) Tive remorsos. (ASSIS, 1998, p. 141 - 143).

Brás Cubas não questiona o valor de sua vida. Considera-a inestimável. Estimável, no entanto, é o valor intrínseco de suas posses. Não que o dinheiro, ou qualquer de seus bens materiais lhe significasse algum custo, uma vez que, jamais verteu uma gota de suor para possuí-los. O apego e a atitude sovina que o remoíam, refletem a angústia ante à possibilidade de perder algo. Digno de destaque, neste episódio, é seu julgamento sobre o lugar e a função reservados a cada um na

sociedade. Para ele, este ser inferior não lhe fez, de fato, nenhum grande favor. Apenas cumpriu o seu papel.

Tamanha franqueza consigo mesmo e em suas atitudes ou pensamentos demonstra que, dentre vários de seus adjetivos, em seu cinismo não há hipocrisia. Com a mesma sinceridade que escreve sobre seu arrependimento em ter pago *tão bem* ao almocreve, admite suas maneiras grosseiras ao perguntar à Eugênia a razão de coxear de uma perna. Se atua sem as máscaras tão comuns às relações sociais, suas reflexões demonstram franqueza e ausência de arrependimento; a não ser em situações em que, por algum descuido, o afetado seja ele próprio. “O pior é que era coxa. Uns olhos tão lúcidos, uma boca tão fresca, uma compostura tão senhoril; e coxa! Esse contraste faria suspeitar que a natureza é um imenso escárnio. Por que bonita, se coxa? Por que coxa, se bonita?...” (ASSIS, 1977, p. 160).

Por suas meditações, esta moça talvez pudesse ser aquela que ocuparia seu coração e retribuiria seu afeto, podendo vir a se tomar sua esposa. Mas, além de coxa, ela era filha daquela mulher que ele flagrara nos braços do amante em 1814. Recordado do episódio, temia que a moça seguisse seu sangue e não negasse sua origem. Constatado isto, *sacode pela janela* de sua cabeça seus sonhos e, para fora de sua vida, Eugênia. Reafirma, assim, seu padrão de comportamento ao relacionar-se com o objeto feminino.

Após seu encontro e desenlace com Eugênia – desenlace que transcorre após muito conflito interior, pois ficara dividido, de um lado, pelos bons atributos e a graciosidade da moça e, por outro, filha de D. Eusébia e coxa –, Brás Cubas escreve um capítulo destinado *A UMA ALMA SENSÍVEL*, dizendo haver, provavelmente, dentre seus escassos leitores, algum que esteja “...agastado com o capítulo anterior...” (ASSIS, 1977, p. 161) e o chame de cínico.

... Eu cínico, alma sensível? Pela coxa de Diana! Esta injúria merecia ser lavada com sangue, se o sangue lavasse alguma coisa nesse mundo. Não, alma sensível, eu não sou cínico, eu fui homem; meu cérebro foi um tablado em que se deram peças de todo gênero, o drama sacro, o austero, o piegas, a comédia louçã, a desempenhada farsa, (...), uma barafunda de coisas e pessoas em que podias ver tudo (...). Retiras pois a expressão alma sensível, castiga os nervos, limpa os óculos, - que isso às vezes é dos óculos, - e acabemos de uma vez com esta flor da moita. (ASSIS, 1977, p. 161 e 162).

Particularmente, nas frações desse capítulo, ele dá uma espécie de *tapa de luvas* no homem, de modo geral, cuja *alma sensível* deverá estar chocada com sua sinceridade, com o escárnio com o que é verdadeiramente humano, e livre dos efeitos do recalque. Seu cinismo e ironia destinam-se a dizer às dóceis criaturas sensíveis como faltam com a verdade consigo mesmas, piegas e hipócritas.

Ele resume-se em uma frase: "*fui homem*". Humano, viveu todos os dramas que as razões da consciência e da culpa determinam que se realizem antes de tomar uma decisão como esta. Ele a toma, com o sarcasmo e a chacota, próprios de sua neurose. Depois, convida seu leitor a ser honesto consigo: a castigar seus nervos e a retirar a venda de seus próprios olhos. Se Brás Cubas fosse um memorialista vivo, possivelmente, não seria tão sincero em seu cinismo; não agiria e não escreveria sem as vestes da polidez. Sua situação de morto lhe faculta a possibilidade de estar livre do tribunal que julgaria a si e o submeteria ao julgamento do próximo.

Talvez, ainda nesses capítulos, Brás Cubas coloque em cena seu modo particular de lidar com situações de angústia. Seu estilo vil, sua avareza e/ou desrespeito para com seu semelhante, pode não ser apenas um traço de caráter, mas uma maneira particular de defesa diante de circunstâncias em face das quais seu sentimento inconsciente é de impotência. Sentimento inadmissível para um pretenso Ministro de Estado. Não lhe restam outras *falas* e comportamentos que *afirmariam* sua superioridade. Esta forma de enfrentamento não difere em nada das maneiras como o homem, inclusive Brás Cubas, lida com a morte: negação, indiferença e hostilidade. De fato, trata-se de ver-se diante da angústia de castração. Angústia de castração que a presença do outro faltante vem lhe revelar ao expor a sua própria falta. O que se expõe não é a carência de dinheiro ou posição social, tampouco uma perna que tenha função normal. A falta é a condição própria do ser que, para ser humano, precisa reproduzir-se pelo sexo e, para existir, portanto, necessita do outro. Sendo assim, está marcado pela morte desde sempre e para sempre.

No caso de *Brás Cubas* é possível supor que Machado de Assis criou um mundo coerente com os pressupostos da Psicanálise a respeito do conceito de humano, antes mesmo de esta teoria ter sido elaborada como tal. O colóquio em desenvolvimento, entre a vida deste personagem e tais pressupostos, parece demonstrar como Machado soube *ver/ler* e criar o que é próprio do ser humano.

Conforme Lacan, o que emociona em uma criação literária é a possibilidade de reconhecimento que ela oferece ao que de problemático se esconde no humano, na própria relação do homem com o desejo. A melhor ilustração da função do inconsciente é dada pela perspectiva da audiência às reações da platéia.

Como em *Brás Cubas*, a peça *Hamlet* oferece uma questão relacionada ao desejo, tão antiga quanto a humanidade: *ele não pode querer*. Antes mesmo que houvesse análise ou analistas, o ser humano se colocava todo o tempo a mesma questão: onde está a sua verdadeira vontade? A relação do desejo humano com o objeto não comporta qualquer objeto. Sendo assim, o homem responde a esta lacuna com seu fantasma.

Em *Hamlet*, o drama em questão é o encontro com a morte. Em *Brás Cubas* é desde o "Hades" que sua história se desenvolve. É desde seu mais além que ele nos conduz em suas memórias, aliás, póstumas.

Este deve ser um ponto de referência importante, "(...) a hora de seu encontro consigo mesmo, com seu querer (...)"(LACAN, 1986, p. 43). Neste lugar, o sujeito expõe sua vacilação. Seu temor é aqui também seu querer. Este momento é, porém, irremediável e, de acordo com a Psicanálise, insondável.

Nos capítulos "O Delírio" e "Razão contra Sandice", Machado de Assis, *freudianamente*, descreve a sina do homem em sua travessia sobre a Terra. Todos os paradoxos peculiares à condição humana permeiam seu personagem. Se, em uma primeira aproximação de sua obra, os enigmas apresentados parecem retratar a trajetória do desejo do homem, o que eles denunciam é a castração humana.

"O Delírio"

Que me conste, ninguém ainda relatou o seu próprio delírio; faço-o eu, e a ciência me agradecerá. Se o leitor não é dado à contemplação destes fenômenos mentais. Pode saltar o capítulo; (...). Mas, por menos curioso que seja, sempre lhe digo que é interessante saber o que se passou na minha cabeça durante uns vinte a trinta minutos.

Primeiramente, tomei a figura de um barbeiro chinês, bojudo, destro, escanhoando um mandarim, (...)

Logo depois, senti-me transformado na Summa Theologica de S. Tomás, impressa num volume, (...); idéia esta que me deu ao corpo a mais completa imobilidade; e ainda agora me lembra que, sendo as minhas mãos os fechos do livro, e cruzando-as eu sobre o ventre, alguém as descruzava (Virgília decerto), porque a atitude lhe dava a imagem de um defunto.

Ultimamente, restituído à forma humana, vi chegar um hipopótamo, que me arrebatou. Deixei-me ir, calado, não sei se por medo ou confiança; mas, dentro em pouco, a carreira se tomou vertiginosa, que me atrevi a interrogá-lo, e com alguma arte lhe disse que a viagem me parecia sem destino.

– Engana-se, replicou o animal, nós vamos à origem dos séculos.... (ASSIS, 1977, p. 108)

A história de Brás Cubas expõe um sentido dramático muito vivo. Este escrito narra o drama de uma subjetividade. Para a clínica da Psicanálise, no estudo das memórias reside um ponto de relevo. *Memórias Póstumas de Brás Cubas* pode ser fonte de estudo sobre a natureza humana: *uma metáfora do homem no diálogo com seu destino*. Machado de Assis retrata uma subjetividade cindida, humana. É a narrativa do homem no encontro com sua castração, com a falta que o fundou. Neste escrito, paradoxalmente, o homem já sabe de sua hora. Seu último encontro é passado. "Apenas que o encontro marcado do sujeito com a hora de sua perda, é a sorte comum, significativa para todo destino humano". (LACAN, 1986, p. 65).

A personagem, este morto que escreve e pensa, perambula como *quem* "(...) perdeu a vida de seu desejo (...)" (LACAN, 1986, p. 53). Através de suas memórias, a personagem Brás Cubas deflagra/expõe a natureza humana em seus impasses no decorrer de uma vida. No caminho deste protagonista ainda há a personagem feminino, tão 'discreta' quanto crucial, marcando definitivamente seus passos em direção "(...) à hora de seu encontro marcado mortal com seu destino (...)" (p. 53). No capítulo "O Delírio", é uma figura feminina que lhe aparece para "escancarar" a vacilação de seu desejo:

- Chama-me Natureza ou Pandora; sou tua mãe e tua inimiga. (...)
- Não te assustes, disse ela, minha inimizade não mata: é sobretudo pela vida que se afirma. Vives, não quero outro flagelo.
- Vivo? Perguntei eu, enterrando as unhas nas mãos, como para certificar-me da existência.
- Sim verme, tu vives. Não receies perder esse andrajo que é teu orgulho; provarás ainda, por algumas horas, o pão da dor e o vinho da miséria. Vives: agora mesmo que ensandesceste, vives; e se a tua consciência reouver um instante de sagacidade, tu dirás que queres viver.(...)
- Entendeste-me? disse ela, no fim de algum tempo de mútua contemplação.
- Não, respondi; nem quero entender-te; tu és absurda, tu és uma fábula. (...) Natureza, tu? a Natureza que eu conheço é só mãe e não inimiga; não faz da vida um flagelo, nem, como tu, traz esse rosto indiferente, como o sepulcro. E por que Pandora?
- Porque levo na minha bolsa os bens e os males, e o maior de todos, a esperança, consolação dos homens. Tremes?
- Sim; o teu olhar fascina-me.
- Creio; eu não sou somente a vida; sou também a morte, e tu estás prestes a devolver-me o que te emprestei. Grande lascivo, espera-te a voluptuosidade do nada. Quando esta palavra ecoou, como um trovão, naquele imenso vale, afigurou-se me que era o último som que chegava a meus ouvidos; pareceu-me sentir a decomposição súbita de mim mesmo. Então encarei-a com olhos súplices, e pedi mais alguns anos.
- Pobre minuto! exclamou. Para que queres tu mais alguns instantes de vida? Para devorar e seres devorado depois? Não estás farto do espetáculo e da luta? Conheces de sobejo tudo o que eu te deparei menos torpe ou menos aflitivo: o alvor do dia, a melancolia da tarde, a quietação da noite, os aspectos da terra, o sono, enfim, o maior benefício das minhas mãos. Que mais queres tu, sublime idiota?
- Viver somente, não te peço mais nada. Quem me pôs no coração este amor da vida, se não tu? e, se eu amo a vida, por que te hás de golpear a ti mesma, matando-me?
- Porque já não preciso de ti ... (ASSIS, 1977, p. 110 e 111).

A partir do conhecimento que a Psicanálise alcançou sobre o homem, é possível reconhecer nesse diálogo a trajetória do homem na relação com sua vida. Há, no objeto do desejo humano, uma função fundamental, função esta que a criação poética manifesta e que se trata de abordar. Através das memórias de um morto que fala/escreve, é possível demarcar como esta articulação se realiza no discurso machadiano.

A respeito das produções literárias, no estudo que *Lacan* realiza sobre o drama de *Hamlet* depreende-se que o discurso do herói absorve completamente aquele que o contempla, e com Freud, a Psicanálise descobre que o homem admira aquilo que intimamente hostiliza. A razão de Brás Cubas ser mais angustiante do que outras personagens provavelmente deve-se ao fato de que este criador de palavras não encontre outra maneira senão fazer-se de perverso ou "louco" para dar forma às

suas lembranças. Não é dissimulação o que o aspecto delirante de suas palavras registra. O sentido que evoca é precisamente *a relação do humano com seu desejo*.

Brás Cubas emerge do Hades e é deste lugar que dá forma a esta ficção. Como defunto narra sua morte e, após um tempo de delírio, toma existência no papel, proclamando seu nascimento: "Naquele dia, a árvore dos Cubas brotou uma graciosa flor. Nasci; (...). Lavado e enfaixado, fui desde logo o herói de nossa casa. Cada qual prognosticava a meu respeito o que mais lhe quadrava ao sabor..." (ASSIS, 1977, p. 115 e 116). A respeito do nascimento, Freud, em *Um Tipo Especial de Escolha de Objeto*, afirma que "...o próprio ato de nascimento é o perigo de que foi salvo pelos esforços da mãe. O nascimento é tanto o primeiro de todos os perigos de sua vida, como o protótipo de todos os subseqüentes (...), e a experiência de nascimento, provavelmente, nos legou a expressão de afeto que chamamos de ansiedade..." (FREUD, 1910, p. 156).

No capítulo mencionado anteriormente, o protagonista, que é narrador e autor, antecipa seu lugar nesta família, assim como seu futuro *promissor*. Este momento descreve como o simbólico antecede o nascimento do homem. Ainda que não tenha sido concebido, o bebê já está marcado pelas expectativas e desejos dos pais e familiares. A descrição do dia do nascimento de Brás Cubas é exemplar para a demonstração deste pressuposto: ele é *um Cubas* e, como tal, orgulho de seu pai e de seus tios; está fadado a ser ministro de Estado, ou um bispo, alguém ilustre, por certo. Como um rei, um herói desta família, corresponde de início a esta expectativa, andando *antes do tempo*. (ASSIS, 1977, p. 32). Em um texto nomeado *Sobre o Narcisismo: uma Introdução*, Freud elucida tal argumentação.

...A criança terá mais divertimento que seus pais; ela não ficará sujeita às necessidades que eles reconheceram como suprema na vida. (...), 'Sua Majestade o Bebê' (...) concretizará os sonhos dourados que os pais jamais realizaram - o menino se tomará um grande homem e um herói em lugar do pai, e a menina se casará com um príncipe como compensação para sua mãe. (...). O amor dos pais, tão comovedor e no fundo tão infantil, nada mais é senão o narcisismo dos pais renascido, ... (FREUD, 1914, p. 108).

Cresce como rei e não príncipe, e como tal, reina soberano e absoluto. Assim ele é a lei, e a ela não está submetido em sua casa. O nome do capítulo que

sucede seu nascimento diz isto literalmente: "O Menino é o Pai do Homem", este *menino diabo* é maligno, "...indiscreto, traquinas e voluntarioso. Por exemplo, um dia quebrei a cabeça de uma escrava, porque me negara uma colher de doce de coco que estava fazendo..." (ASSIS, 1977, p. 118), não satisfeito estraga o doce, colocando cinzas no tacho e a culpa na escrava, isto com apenas seis anos de idade.

Como pequeno rei, faz a todos de *capachos* e todos, inclusive o pai, obedecem a seus caprichos e desculpam suas *travessuras*. Este menino seria alguém "...cujo desenvolvimento libidinal sofreu alguma perturbação, tais como pervertidos (...), que em suas escolhas dos objetos amorosos elas adotaram como modelo (...) seus próprios eus (...), exibem um tipo de escolha objetal que deve ser denominada narcisista..." (FREUD, 1914, p. 104). Satisfaz-se com a maldade, é egocêntrico e individualista. "CRESCI; e nisso é que a família não interveio; (...). Desde os cinco anos merecera eu a acunhada de menino diabo; e verdadeiramente não era outra coisa..." (ASSIS, 1977, p. 117). O *petit-enfant* Brás Cubas sabe que seu pai lhe tem em alta estima e que não faz valer de fato sua função paterna ditando as regras e as sanções ao seu não cumprimento. Ao contrário, como criança, sabe quem manda verdadeiramente nesse lar. Está bem ciente de que se seu pai às vezes lhe

...repreendia, à vista de gente, fazia-o por simples formalidade: em particular dava-me beijos. Outrossim, afeiçoei-me à contemplação da injustiça humana, inclinei-me a atenuá-la (...), a entendê-la, não segundo um padrão rígido, mas ao sabor das circunstâncias e lugares. Minha mãe doutrinava-me a seu modo, fazia-me decorar alguns preceitos e orações; mas eu sentia que, mais do que as orações, me governavam os nervos e o sangue, e a boa regra perdia o espírito, que a faz viver, para se tornar uma vã fórmula... (ASSIS, 1977, p. 118).

O recorte desse fragmento parece demonstrar que esta criança não ultrapassa a fase de seu narcisismo primário.

... Se prestarmos atenção à atitude de pais afetuosos para com os filhos, temos de reconhecer que ela é uma revivescência e reprodução de seu próprio narcisismo, que de há muito abandonaram. (...). Assim eles se acham sob a compulsão de atribuir todas as perfeições ao filho, (...), e de ocultar e esquecer todas as deficiências dele... (FREUD, *Sobre o narcisismo*, 1980, p. 107 e 108).

A identificação com este papel o acompanhará pela vida afora, "...Ele não está disposto a renunciar à perfeição narcisista de sua infância..." (FREUD, 1914, p. 111); tomando-se uma espécie de *adulto neurótico*, como já demonstrado em alguns episódios no seu modo de lidar com seu semelhante, em "O Almocreve" e "Coxa de Nascimento", repete-se a marca da criança insolente, egoísta, cruel, que contempla a injustiça e alimenta seu ego.

No complexo familiar explica-se sua herança simbólica. Não era seu pai quem ocupava o lugar de herói do menino. Ao contrário, aquele era idolatrado pelo pai e tinha plena consciência disto já em tenra idade. As travessuras, ou melhor, as más criações que *aprontava* eram agraciadas pelo pai com *tapinhas* nas costas, como quem lhe diz: *estou orgulhoso de você, meu filho*. Sua mãe, como ele a descreve, era uma mulher *fraca e de pouco cérebro*, que tinha no marido seu Deus na Terra, assentindo para tudo que seu esposo fazia como pai e marido. Nessa trama familiar nasce e cresce a personagem destas memórias. Nesse meio doméstico lhe são transmitidos os valores e os preceitos de vida. Seu modelo de identificação é esta dupla parental: uma mãe fraca das idéias e um pai frouxo na ação. Assim, a função paterna, ao invés de inscrever e representar a lei que diria: *isto não pode*, se inscreve como lei que afirmaria: *você tudo pode*.

Nas palavras do narrador tem-se a conclusão da cena familiar: "...o que importa é a expressão geral do meio doméstico, e essa aí fica indicada, – vulgaridade de caracteres, amor das aparências rutilantes, frouxidão de vontade, do arruído, domínio de capricho, e o mais. Dessa terra e desse estrume é que nasceu esta flor." (ASSIS, 1998, p. 34).

O que chama atenção em sua análise do contexto familiar é sua capacidade de crítica e o discernimento com que compreende e apresenta cada um dos personagens. Desse modo, ele próprio declina a avaliação de seu desenvolvimento infantil, com discreta ironia, nomeando a si de flor de estrume, embora um Cubas orgulhoso de sua descendência. Desde menino sabe ser ele o pai, a Lei.

Psicologicamente é fácil antever seu futuro, haja vista sua entrada na vida: alguém que tem, desde sempre, tudo menos a Lei, acaba por ser ninguém. Seu conflito se desenrola durante toda a narração e, ao final, seu desfecho não poderia ser outro: não conquistou nada, não se tornou ministro e sequer deixou filhos, pois sabia, por sua própria experiência, o destino que aguardaria mais uma flor dos Cubas.

A partir das últimas argumentações, da análise empreendida até este momento, tem-se elucidado, dentro do possível – considerando que se trata de um ser de papel – o drama do desejo de Brás Cubas: como metáfora precisa do drama do neurótico na relação com seu desejo.

Por conseguinte, Brás Cubas protagoniza uma história feita de impasses, relacionamentos fracassados e ambições não realizadas. Urdindo com mestria, constrói a trama da existência humana. É possível que sua perspicácia seja tão aguçada por, de fato, ter atravessado pela morte; este talvez seja o motivo de transportar sua experiência, em forma de letra, com grande percepção psíquica. Aqui provavelmente resida seu segredo fundamental: ser um defunto autor. A morte se coloca como limite, ou seja, como castração, fazendo assim às vezes da Lei função. Tal encontro lhe proporciona interrogar-se sobre sua vida e sobre o crime de existir, que não cometera, mas do qual era responsável. Sobre tal assertiva freudiana pode-se ler, em *Um Tipo Especial de Escolha de Objeto*:

...Quando a criança ouve dizer que deve sua vida aos pais, ou que sua mãe lhe deu a vida, seus sentimentos de ternura aliam-se a impulsos que lutam pelo poder e pela independência, e geram o desejo de retribuir essa dádiva aos pais e de compensá-los com outra de igual valor. É como se o desafio do menino o fizesse dizer: 'Não quero nada de meu pai; devolver-lhe-ei tudo quanto gastou comigo. Ele cria, então, a fantasia de salvar o pai do perigo e de proteger-lhe a vida; desse modo ajusta as contas com ele. (...), o sentido desafiador da idéia de salvamento é de longe a mais importante; no que diz respeito à mãe, o mais importante é, geralmente o sentido da ternura. A mãe deu à criança a vida, e não é fácil encontrar um substituto de igual valor para essa dádiva. Com ligeira modificação do significado, tal como é facilmente realizada no inconsciente, (...), salvar a mãe adquire o significado de lhe dar uma criança ou de lhe fazer uma criança - é supérfluo dizer, uma igual a ele... (FREUD, 1910, p. 155 e 156).

No desenrolar da trama de *Memórias Póstumas* depreende-se que, como todo *mortal*, seu protagonista tem em seus encontros e desencontros algumas

amarguras. Na escola enfadonha, tem que se haver com imposições e obedecê-las: lições árduas, castigos e a palmatória. No entanto, é lá que aprende a ler, escrever, a "dar cacholetas, apanhá-las e ir fazer diabruras." (ASSIS, 1977, p. 125).

Para o menino, *cujo pai lhe daria o sol* e, diante da sua pública delação do encontro dos amantes, Dr. Vilaça e Dona Eusébia, ria, repetidamente dizendo: "...Ah! brejeiro! Ah! brejeiro!" (p. 125), a função do mestre da palmatória parece ter sido fundamental em sua vida:

Só era pesada a palmatória, e ainda assim...Ó palmatória, terror dos meus dias pueris, tu que foste "o compelle intrare" com que um velho mestre, ossudo e calvo, me incutiu no cérebro o alfabeto, a prosódia e a sintaxe, e o mais que ele sabia, benta palmatória, tão praguejada dos modernos, quem me dera ter ficado sob o teu jugo(...) Que querias tu, afinal, meu velho mestre de primeiras letras? Lição de cor e postura na aula; nada mais, nada menos do que quer a vida, que é das últimas letras; com a diferença que tu, se me metias medo, nunca me meteste zanga. Vejo-te ainda agora entrar na sala, com as chinelas de couro, (...) barba rapada; vejo-te sentar, bufar, (...), e chamar-nos depois à lição. E fizeste isto durante vinte e três anos, calado, obscuro, pontual, (...), sem enfadar o mundo com a tua mediocridade, até que um dia deste o grande mergulho nas trevas, e ninguém te chorou, (...) ninguém, nem eu, que te devo os rudimentos da escripta. (ASSIS, 1977, p. 125 e 126).

Essa citação traz sentenças fundamentais para a compreensão de algumas especulações que servem como argumento na construção do eixo norteador da dissertação.

Assim, o que realmente o *velho mestre* ensinava de tão importante, e que representava a palmatória? Possivelmente, a inscrição da Lei, daquilo que lhe permite e lhe obriga a "*Nela*" entrar. "...*Compelle intrare*..." (ASSIS, 1977, p. 125) *obrigue-os a entrar*, é a expressão de uma parábola bíblica que ele evoca e que pode significar: a violência é válida quando seu objetivo é nobre. De fato, quer dizer santa e benta palmatória, assim como seu terror. É como se ele pedisse ao pai que fizesse sua função existir, que o repreendesse e punisse de fato quando fizesse suas traquinagens maldosas. Pois, para a criança, a lei que a obriga, e que a faz temer, também a faz sentir-se amada e segura; traz consigo a marca de que alguém se importa com ela. A revelação do limite e da castração insere a criança no mundo do não, a marca de que nem tudo se pode ter, nem todas as coisas são possíveis, aproxima-a, inevitavelmente,

de sua própria morte. Este encontro com a falta é fundamento para a constituição do sujeito como desejante, pois a causa do desejo é a falta.

Brás Cubas, ao dizer *quem me dera ter ficado sob teu jugo*, parece clamar que lhe dêem a castração, que lhe façam conhecer o significado da Lei em si, que o pai lhe diga: tu não podes tudo, *tu não podes, por exemplo, ter tua mãe*. Suposto que o fato de sua mãe ter-lhe dado a vida prescreve dívida e gratidão e que o pagamento a esta seja retribuir-lhe com a mesma moeda, conforme a tese freudiana, resta-lhe desejar "...ter, com sua mãe, um filho igual a ele próprio; (...), na fantasia (...) ele está se identificando completamente com o pai. Todos os seus instintos, os de ternura, gratidão, lascívia, desafio e independência, encontram satisfação no desejo de ser o próprio pai..." (FREUD, **Um tipo...**, 1980, p. 156)

A interdição nesse período do desenvolvimento libidinal infantil representa função fundamental, seu fito é recalcar o desejo e deixar a fantasia como substituto.

A pergunta: "que querias tu, afinal, meu velho mestre de primeiras letras?" (ASSIS, 1977, p. 125), dispõe o homem como sujeito do desejo, imaginariamente transferindo-a ao *Outro*. A questão *O que queres?*, proveniente da Psicanálise, é o fundamento imaginário que supõe que o *Outro*, ao querer algo do *sujeito*, o induza a materializar tal desejo. É o próprio Brás Cubas quem responde o que o *velho mestre* quer: "...nada mais, nada menos do que quer a vida..." (p. 125).

O querer do mestre simbolizou a função que o pai não teve, permitindo a Brás Cubas ingressar no universo "*necessário*" da neurose. Ele admite que temia a lei da palmatória, assim como o que este senhor queria dele. Mas, também, a ele é grato, pois fora o *velho mestre* quem o introduzira no mundo das letras, como também da morte.

Em *A Interpretação de Sonhos*, de 1900, obra considerada alicerce fundador da Psicanálise por ser o caminho que lança luz à descoberta do inconsciente, Freud apresenta um sonho capital para o entendimento da função paterna.

...um pai estivera de vigília à cabeceira do leito de enfermo do filho por dias e noites a fio. Após a criança falecer, passou para um quarto contíguo a fim de repousar, mas deixou a porta aberta de maneira a poder enxergar de seu quarto a peça em que o corpo do filho jazia, com longas velas erguidas em torno dele. Um velho fora contratado para velá-lo e sentou-se ao lado do corpo murmurando preces. Após algumas horas de sono, o pai teve um sonho de que *'seu filho estava de pé ao lado de seu leito, que o apanhou pelo braço e lhe sussurrou em tom de censura: Pai não vês que estou queimando?'* Ele acordou, notou um clarão brilhante no quarto contíguo, correu para ele e descobriu que o velho vigia havia caído no sono e que as roupas e o braço do cadáver de seu querido filho haviam sido queimados por uma vela acesa que tombara sobre eles... (FREUD, *A interpretação...*, 1980, p. 543).

O relato desse sonho comovente possibilita alcançar a compreensão de que um sonho é a realização de um desejo, que seu conteúdo é determinado por acontecimentos de vestígios diurnos, e que possui função de despertar o sonhador para o que possa estar ocorrendo naquele momento do sono. Sua analogia – como metáfora – sugere que, muitas vezes, um filho clama ao "pai" que exerça sua função e o impeça de queimar.

Dos dissabores da vida, seu "Primeiro Beijo", sua primeira paixão, parece ter sido seu primeiro encontro com a falta no real. Brás Cubas, como provável neurótico, tem com seus objetos de desejo uma relação conflituosa. Assim, as mulheres pelas quais desenvolve algum afeto são sempre objetos impossíveis de atingir; garantindo, desse modo, a eterna insatisfação e o desejo não realizado. Por conseguinte, seqüencialmente, escolhe mulheres que correspondem a esse modo subjetivo de relacionar-se com os objetos. Primeiro Marcela, "...Era boa moça, lépida, sem escrúpulos, um pouco tolhida pela austeridade do tempo; (...); luxuosa impaciente, amiga de dinheiro e de rapazes..." (ASSIS, 1977, p. 127). A partir dessa cínica e "*graciosa*" pequena descrição, é possível perceber que ele sabe, de antemão, o que esperar do envolvimento com esta mulher. Sabe que ela "*morre de amores*" (p. 127) por um outro, mas encanta-se por suas "qualidades" e, por um ímpeto de entusiasmo, animado por algum vinho, rouba-lhe um beijo, seu primeiro. Marcela torna-se alvo de um desesperado amor; desses que arrancam o fôlego, suspiros, noites de sono e, também, jóias e dinheiro.

...Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis; nada menos. Meu pai, logo que teve aragem dos onze contos, sobressaltou-se deveras, achou que o caso excedia as raías de um capricho juvenil.

– Desta vez, disse ele, vais para Europa; vais cursar uma Universidade, (...); quero-te para homem sério e não para arruador e gatuno; (...): Gatuno, sim, senhor; não é outra coisa um filho que me faz isto...

Sacou da algibeira os meus títulos de dívida, já resgatados por ele, e sacudiu-mos na cara. (...). Desta vez ou tomas juízo, ou ficas sem coisa nenhuma.

Estava furioso, mas de um furor temperado e curto... (ASSIS, 1977, p. 132 e 134).

Aqui tem-se um retrato preciso do comportamento de Brás Cubas jovem, o mesmo de quando criança. Movido por sua paixão, que é seu capricho, não mede o que pagar para obter o que pensa desejar. Seu pai, pela primeira vez, faz menção a fazer funcionar a lei, mas o que lhe dá é mais um presente do que, propriamente um castigo. E, seu furor..., o filho bem o sabe, é fugaz.

Assim, sabe que poderá continuar um peralta, mimado e crescido. Como aquele que nunca precisou ganhar o pão de cada dia *com o suor de seu rosto*. (ASSIS, 1977, p. 301).

Prossegue a vida e sua escolha amorosa com o mesmo estigma: Virgília, seu *grande amor*, é outra que nunca será, de fato, totalmente sua. Acompanha-o como amante, até seus últimos dias. Para marido, elege outro. O mesmo que lhe *arrebata* a candidatura a Ministro e promete torná-la Marquesa. Assim, nunca se casa, mantendo a relação com seu objeto de desejo no plano da neurose, sempre à distância, inacessível, quer seja na insatisfação, quer na impossibilidade. "...Toda a esfera do amor, nessas pessoas permanece dividida em duas direções personificadas na arte de amar tanto sagrada como profana (ou animal). Quando amam, não desejam, e quando desejam, não podem amar. Procuram objetos que não precisem amar, de modo a manter sua sensualidade afastadas dos objetos que amam...". (FREUD, *A interpretação...*, 1980, p. 166).

Uma vez que a presença denuncia a ausência, Virgília, esposa de outro, dará consistência a este lugar no desejo de Brás Cubas. Sendo mantida *em ausência* jamais cairá deste lugar imaginário.

Aliás, cabe ressaltar que ela é casada com um outro que possui a ascensão política, o sucesso financeiro e as honrarias que Brás Cubas e seu pai sonharam para ele. Seu rival ocupa o lugar da identificação histórica por excelência: é tudo aquilo que ele gostaria de ser, e tem tudo que ele desejaria ter, fechando esse triângulo amoroso com primazia.

De todos os *malogros* que a vida reserva, provavelmente o mais amargo tenha sido o encontro com a morte da mãe. Este parece ter lhe trazido, pela primeira vez, a experiência da dor e da tristeza. Primeiro, porque trouxe-o de volta ao Rio, pondo fim às suas peregrinações e à boa vida na Europa. Em segundo lugar, porque este retorno lhe reservava, de todas as experiências humanas, aquela que sempre se quer adiada: o encontro com a morte. Não uma morte qualquer mas, talvez, a mais nefasta para Brás Cubas. Enfim, cede à palavra de seu pai:

„se não vieres depressa, acharás tua mãe morta! Esta última palavra foi para mim um golpe. Eu amava minha mãe; tinha ainda diante dos meus olhos as circunstâncias da última bênção que ela me dera, a bordo do navio. Meu triste filho, nunca mais te verei, soluçava a pobre senhora apertando-me no peito. E essas palavras ressoavam-me agora, como uma profecia realizada. (ASSIS, 1977, p. 143).

Sendo abruptamente retirado de sua vida de inconseqüências e sonhos, "...de ponte dos suspiros (...), damas do Rialto...", (ASSIS, 1977, p. 144) Brás Cubas é chamado à realidade dos *vis mortais*; pois seu *bem mais precioso* estava prestes a ser-lhe retirado para todo o sempre. Fora isto e nada mais, que lhe fizera vir em disparada para casa.

Ao chegar e avistar sua cidade é tomado pela sensação de melancolia, mesclada por incursões de lembranças guardadas na memória, seu espírito parecia não ter se dado conta de que os anos haviam passado. O narrador, ao descrever seus sentimentos, de imediato é tomado pela autocritica dos mesmos, e por uma espécie de denegação e rechaço, os repreende do pensamento, argumentando encontrar nestes, o "*lugar-comum*". Desse modo relata a consternação da família. "...Meu pai abraçou-me com lágrimas. – Tua mãe não pode viver. (...) O que a matava era um cancro no estômago. A infeliz padecia de um modo cru, porque o

cancro é indiferente às virtudes do sujeito; quando rói, rói; roer é seu ofício...” (ASSIS, 1977, p. 144 e 145).

A Brás Cubas pode ser atribuídas muitas adjetivações pessimista, frívolo, egoísta e até mesmo cruel mas, ser alguém comum, parece ser seu drama particular, seu conflito interior. Deste lugar, em atitudes e pensamentos, foge eternamente. Em sua sina, como quem caminha em círculos, acaba por cair em uma arapuca, lugar-comum de todo ser vivente. Como ser de ficção, retrata com perfeição a trajetória humana em sua inexorabilidade. Para saber desta condição, é suficiente ler de sua própria pena as letras que descrevem seu encontro com o último sopro de vida de sua mãe.

– Meu filho!

(...) um sorriso alumiu o rosto da enferma, sobre o qual a morte batia a asa eterna. Era menos um rosto do que uma caveira: a beleza passara, como um dia brilhante; restavam os ossos, que não emagrecem nunca. (...). Ajoelhado, ao pé da cama, com as mãos dela entre as minhas, fiquei mudo e quieto, sem ousar falar, porque cada palavra seria um soluço, e nós tínhamos avisá-la do fim. Vão temor! Ela sabia que estava prestes a acabar; disse-mo ...

Longa foi a agonia, longa e cruel, de uma crueldade minuciosa, fria, repisada, que me encheu de dor e estupefação. Era a primeira vez que eu via morrer alguém. Conhecia a morte de outiva; (...). Mas esse duelo do ser e do não ser, a morte em ação, dolorida, contraída, convulsa, (...), a morte de uma pessoa amada, essa foi a primeira vez que a pude encarar. Não chorei; lembra-me que não chorei durante o espetáculo: tinha os olhos estúpidos, a garganta presa, a consciência boquiaberta... (ASSIS, 1977, p. 145).

Nessa cena tem-se, com precisão, o desenrolar da afirmação de Lacan de que o insuportável, aquilo que angustia o homem, na relação com a morte, é o encontro com a morte de um outro, 'de uma pessoa amada'. Brás Cubas descreve sua silenciosa agonia; como conhecera, pela primeira vez, a morte em ação; assistindo-a levar, pelas mãos, seu verdadeiro objeto de amor. Assistiu a tudo estupefato, sem que pudesse fazer, absolutamente, nada. Diante deste 'duelo', não lhe restou outra forma de suportá-lo, a não ser ficar engasgado com sua dor. Tal foi sua paralisia que nem lágrimas pode derramar. A vida acabara de lhe dizer não, não é possível ter tudo. A única verdade é que a morte vem para todos: virtuosos ou sem virtude alguma.

...Quê? uma criatura tão dócil, tão meiga, tão santa, que nunca jamais fizera verter uma lágrima de desgosto, mãe carinhosa, esposa imaculada, era força que morresse assim, tratada, mordida pelo dente tenaz de uma doença sem misericórdia? Confesso que tudo aquilo me pareceu obscuro, incongruente, insano... (ASSIS, 1977, p. 145).

Esse breve fragmento, resgatado de suas meditações sobre a hora de seu desalento, mostra o valor do objeto de sua perda. As características com as quais descreve esta mulher santa, imaculada ... remete ao modo peculiar a que o neurótico masculino enxerga sua mãe, como objeto de interdição, desprovida de desejo: assexuada. Enfim, a descrição de tantas virtudes deflagra não somente a dor imensurável da separação desta mãe carinhosa e amorosa, mas permite apontar a matriz da natureza de suas escolhas amorosas ao longo de sua vida. A repetição da escolha sempre impossível; a dissociação entre objeto de desejo e objeto de amor; a eterna inconciliação: aquela mulher que pode ser o fruto de seu desejo sexual, não possui atributos virtuosos para ser digna de ser a sua amada e a mãe de seus filhos. Sendo assim, Brás Cubas morre solteiro e sem nunca ter tido filhos. Pois mãe é um ser imaculado e, como tal, não possui desejo sexual. "...O pensamento inconsciente do adulto apraz em considerar a mãe como uma pessoa de pureza moral inatacável; e poucas idéias são para ele tão ofensivas, quando partem de outros, ou sente como tão atormentadoras, quando surgem de sua própria mente..." (FREUD, 1910, p. 153). Eis a grande contradição que, paradoxalmente, serve como enigma para a neurose; uma vez que, por se reproduzir pela via sexuada, para uma mulher ser mãe, ela precisa, ao menos uma vez, cometer o "ato de pecado" e, seu parceiro, nesta traição, não é outro senão seu pai. "...Ele começa a desejar a mãe para si mesmo, (...) e a odiar o pai como um rival que impede esse desejo; passa ao controle do complexo de Édipo. Não perdoa a mãe por ter concedido o privilégio da relação sexual, não a ele, mas a seu pai, e considera o fato como um ato de infidelidade..." (FREUD, 1910, p. 154).

Retomando a questão da morte de um ente amado, cabe resgatar a citação de Lacan, mencionada anteriormente, a qual afirma que à medida que o objeto do desejo tornou-se um objeto impossível que volta a ser objeto do desejo, e

"(...) o sujeito que mergulha na vertigem da dor (...), defronta-se com a causa desta dor, na medida em que este objeto (...) atinge uma existência tanto mais absoluta quanto que já não corresponde a mais nada que seja." (LACAN, 1986, p. 74). No diálogo entre "Razão contra Sandice", a marca desta impossibilidade do objeto parece exemplificada com precisão, conforme as palavras da

Sandice

– Está bem, deixe-me ficar algum tempo mais, estou na pista de um mistério...

– Que mistério?

– De dois, emendou a Sandice; o da vida e o da morte: peço lhe só uns dez minutos.

A Razão pôs-se a rir.

– Hás de ser sempre a mesma coisa...sempre a mesma coisa...sempre a mesma coisa...(ASSIS, 1977, p. 114).

Brás Cubas, coerente com seu ser em constante conflito com o desejo, não deixa filhos para dar continuidade a sua existência, mas deixa seus "escritos" em memórias, como alguém que busca neles sua imortalidade. É o que a palavra escrita permanece, imortalizando seu autor.

Nessa ficção, aquele que nos conduz às suas memórias é um morto/autor, e a situação de partida de sua história demonstra o lugar do objeto em seu desejo. Para tanto, basta verificar a quem dedica essas memórias, nada mais nada menos, que àquele que destruiu o que restaria de sua existência. "Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver, dedico como saudosa lembrança estas memórias póstumas". (ASSIS, 1977, p. 93). De ponta a ponta, no percurso de seu caminho, que se realiza numa espécie de devaneio que é sua vida, "*um delírio*", o que o sustenta é sua relação com aquilo que é póstumo, na medida em que o que quer que possa vir a ser já não o é mais. A personagem de *Memórias Póstumas* pode ser tomada simbolicamente como o homem freudiano na relação com seu destino, já que envia seu recado póstumo, e o faz em forma de letra. Por tal razão, mais que um ser real pode fornecer o "mais verdadeiro" de seu ser de ficção. Se há no escrito uma forma peculiar de o homem expressar sua subjetividade, como defunto, o autor o faz com muita habilidade e maestria.

Para concluir, cabe acrescentar que Machado de Assis soube criar um personagem que tem tessitura de humano, pois possui inconsciente, inclusive "inconsciente pós-morte", dado que o material de seu escrito provém de "sua memória inconsciente". Considerando que Brás Cubas presentifica, *avant la lettre*, o discurso freudiano em sua trajetória de mundo subterrâneo, suas memórias dão – haja vista sua anterioridade – consistência à tese do inconsciente por testemunharem alguns "efeitos de verdade do homem."

CAPÍTULO 3

A MORTE EM LITERATURA

E tu mera causa ocasional daquela carpidação,
 Tu verdadeiramente morto, muito mais morto que calculas (..)

Depois a trágica retirada para o jazigo ou a cova,
 E depois o princípio da morte de tua memória
 Há primeiro em todos um alívio
 Da tragédia um pouco maçadora de teres morrido...
 Depois a conversa aligeira-se quotidianamente,
 E a vida de todos os dias retoma o seu dia (...)

De que te serve o teu mundo interior que desconheces?
 Talvez, matando-te, o conheças finalmente...
 Talvez, acabando, o comeces (...)

Encara-te a frio, e encara a frio o que somos (...)

Descanso: pouco te chorarão (...)

O impulso vital apaga as lágrimas pouco a pouco, (...)

De que te serves o quadro sucessivo das imagens externas?
 A que chamamos o mundo?
 A cinematografia das horas representadas
 Por atores de convenções e poses determinadas,
 O circo policromo do nosso dinamismo sem fim? (...)

Fazes falta? Ó sombra fútil chamada gente!
 Ninguém faz falta; não fazes falta a ninguém (...)

Sem ti correrá tudo sem ti. Talvez seja pior para os outros existires que matares-te (...)

Ah, pobre vaidade de carne e osso chamada homem,
 Não vês que não tem importância absolutamente nenhuma?
 És importante para ti, porque é a ti que te sentes.
 És tudo para ti, porque para ti és o universo,
 E o próprio universo e os outros
 Satélites da tua subjetividade objetiva.
 És importante para ti porque só tu és importante para ti.
 E se és assim, ó mito, não serão os outros assim?(...)

Tens, como Hamlet, o pavor do desconhecido?
 Mas o que é conhecido? O que é que tu conheces,
 Para que chames desconhecido a qualquer coisa em especial?" (PESSOA, 1992, p.117-120).

Desde sua origem na Terra o homem tem procurado preservar a vida: a sua própria e a de sua prole. Com esse fito, a humanidade tenta criar formas de prolongar a existência, de proteger sua espécie das intempéries do tempo e da natureza; contra a fúria de animais silvestres; inventando remédios para as mazelas da alma e as moléstias que afetam o corpo, que dizimam centenas de uma única vez ou, um a um, ao longo dos tempos.

O homem do oriente e do ocidente, os povos "primitivos" e os "civilizados", os seres humanos da pré-história e os contemporâneos, por meio de rituais, de criações artísticas, do uso de instrumentos para o trabalho, do desenvolvimento das ciências em todos os tempos e em todas as culturas, nos milhares de anos de habitação no planeta, demonstram não aceitar a condição essencial de sua natureza, desta que, independente de qualquer "riqueza" ou conhecimento, ataca e corroe a todos até o fim.

Conforme a compreensão freudiana, já em 1915 (FREUD, **Reflexões...**, 1980), o inconsciente não possui registro da morte, ele não a reconhece. Ao ver seu semelhante fenecer, o humano volta para si, sob a forma de enigma, sua finitude. Negando aceitar seu destino inexorável, sem a devida consciência da motivação latente, o homem dá vida às suas obras. Inspirado pela busca da imortalidade, o espírito humano cria a farmacêutica, aprimora a medicina, mas, sem sucesso, a vida continua sua sina.

De modo paradoxal, essa contradição emerge na civilização. A mesma vocação humana que cria os mecanismos de defesa e preservação, constrói instrumentos para o terror e a guerra. Na intenção de proteger sua nação, raça, confrades que comungam do mesmo credo e princípios morais, o homem destrói, com os produtos das mentes inteligentes, ardilosa e engenhosamente, seu próximo - homens da sua espécie: uma imensa coletividade ou, simplesmente aquele que entende ser seu inimigo. De muitas formas, sutis ou escancaradas, há em seu caráter a intolerância, o racismo; características que oprimem seu semelhante, criando, pela desigualdade, diferenças arbitrárias e, justificando-as como naturais à vida em sociedade. Como "lobo do homem", o homem devora seus inimigos para proteger seus "iguais", irmãos, conforme interesses políticos, econômicos e ideológicos ou, quem sabe, narcísicos e individuais. Para evitar a morte e, por temê-la, o homem mata ou determina a morte do semelhante. (FREUD, **Sobre a transitoriedade**, 1980).

Uma das mais antigas experiências humanas é o ódio. Esse sentimento, o homem o conhece em sua meninice, antes mesmo do amor. O desejo de matar seu semelhante, ou seu opositor, tem origem junto à nascente da vida humana em sociedade. Conforme o mito freudiano, em *Totem e Tabu* (FREUD, 1980) o homem primitivo matou o pai da horda para possuir seus bens e, em decorrência de seu ato, fez emergir a Lei da proibição do incesto e, como consequência, a ordem social. Freud conclui que este pai, uma vez morto, nunca estivera tão vivo, presente no sentimento de culpa. Neste mesmo mito situa-se a emergência da proibição do assassinato como fundamento do laço social. Entretanto, este ser assassino primitivo existe em latência em todos da espécie humana.

Somente o amor ao próximo – sua necessidade e seu interesse – poderá fazer barreira ao amor a si mesmo, ao narcisismo primário. O advento da Cultura é, por conseguinte, o produto do inevitável laço com o semelhante, sobrepujando ao instinto de destruição, o instinto gregário. Não havendo outra saída a palavra surge para preservar a vida e possibilitar ao ser humano apropriar-se do conhecimento do mundo a seu redor e dos bens criados por sua espécie.

Desse impulso de sobrevivência nascem a escrita, a filosofia, as artes, as ciências naturais, a tecnologia. É na vertente deste paradoxo de preservar e destruir que as criações humanas são contempladas com alegria e, depois, algumas vezes, amaldiçoadas pelo próprio criador. Justamente neste sentido Freud relembra que a guerra é o instrumento da paz (*se queres a paz, prepara-te para a guerra*) (FREUD, **Reflexões...**, 1980). No estofo de tais premissas a morte seria um presente, o preço da vida?

Considerando que as argumentações desenvolvidas possuem teor de universalidade, importa, nesta tópica particularmente, o trabalho do artesão que possui na palavra escrita seu instrumento de criação, tendo como pressuposto fundamental o fato de que este artefato pode ter a função de tentativa de elaboração da castração, desta condição finita.

As considerações a seguir têm por objetivo tomar o texto literário a partir de personagens que protagonizam enredos marcados pelo encontro com a morte. Gilgamesh, Antígona, Hamlet, Ivan Ilitch, Dario. Brás Cubas e outras personagens de ficção; o que possuem da existência dos seres de carne, sangue e osso é que seus dramas são dramas humanos, situam-se no plano da subjetividade psíquica. Pois o que chama o leitor, e a todos, ao reconhecimento e à identificação, é a relação do homem com seu desejo, com seu destino. Nisso que a obra literária desde "Oédipus Rex" de Sófocles escancara, que para a Psicanálise é universal. A saber, o homem *vis-à-vis* com sua morte. Daí porque os postulados freudianos têm recebido a pecha de pansexualismo, visto que o homem está em sua vida na relação ao sexo desde sua origem, pois, para existir, precisa do semelhante para a reprodução sexuada, ao nascer, traz cifrada esta marca e, ao ganhar a vida, por essa via, é um ser-para-a-morte.

3.1 MITO

3.1.1 Gilgamesh - o Primeiro Homem na Busca da Vida Eterna

O primeiro, para dar início a esta fundamentação, traz consigo a marca da "gênese" da escrita de ficção, marca que traz também o enredo do primeiro sujeito que teria sofrido a dor da separação de uma pessoa amada e, desse modo, conhecido a morte e descoberto sua própria transitoriedade. É ainda a primeira narrativa protagonizada por um homem e não um deus, e será seu terço humano que o lançará em sua sorte, à procura da imortalidade.

A morte de seu fiel companheiro revolta o rei de Uruk. Angustiado e desapontado com os deuses, inicia a sua sina. "O longo caminho noturno do herói Gilgamesh para a aprendizagem da Morte..." (In: GILGAMESH..., 1992, orelhas) origina-se da perda do irmão e amigo Enkidu; antes de partirem para matar o temido

Touro dos Céus é a Enkidu que é revelado o que lhes reserva o destino. Este havia sido acometido de um sonho de mau augúrio.

"O sonho era maravilhoso, mas o terror era grande; temos de guardar o sonho apesar do terror; porque o sonho mostrou que o sofrimento acaba por atingir o homem saudável, que o fim da vida é triste." (GILGAMESH..., 1992, p.14). O sonho, para o homem da época desta epopéia, era visto com o sentido de premonição divinatória, supraterrênea, algo maligno ou benigno haveria de se realizar pela vontade dos deuses. Curiosamente é desta visão popular, considerada mitológica com o advento das ciências naturais, que Freud, no final do século XIX, partirá para a elaboração da obra fundadora da Psicanálise: *A Interpretação dos Sonhos*, mencionada anteriormente. Tal escrito é um dos pilares de sustentação dos postulados freudianos, não somente por se tratar de um marco em sua história, mas, sobretudo, por ter sido seu guia na interpretação dos próprios sonhos, fornecendo-lhe material para auto-análise; ao transformá-la em instrumento para o trabalho, desvenda e formaliza os conceitos que alicerçam sua invenção.

Na epopéia de Gilgamesh, o sonho angustia o sonhador por revelar, pela primeira vez, ao homem seu destino. Sua interpretação desvela a única certeza humana: a experiência intolerável que é a morte. De tal revelação nasce uma "...revolta primordial contra os destinos atávicos. E dessa iniciação, nasce o ascetismo que se contrapõe pelo desânimo ao grito vão da dor. Gilgamesh procura a fonte da vida eterna, atravessando os rios que separam a luz das sombras, subindo as altas montanhas que erguem a Terra à altura dos Céus. ..." (In: GILGAMESH..., 1992, orelhas),

Amargamente Gilgamesh chorou o seu amigo Enkidu; vagueou pelo deserto como um caçador, percorreu as planícies; na sua amargura exclamou:

'Como poderei ter descanso, como poderei estar em paz. O desespero está em meu coração. O que o meu irmão é agora é o que eu serei quando morrer. E porque tenho medo da morte farei o que puder para encontrar Utnapishtim, a quem chamam o Longínquo, porque ele entrou na assembléia dos deuses'

...e só a ele, entre os homens, deram a vida eterna. (GILGAMESH..., 1992, p. 64).

Chorando, parte e, em seu caminho, encontra uma jovem mulher fazedora de vinho, e esta lhe diz:

'Se tu és esse Gilgamesh que apanhou e matou o Touro do Céu, que matou o vigilante da floresta dos cedros, que derrubou Humbaba que vivia na floresta e matou os leões do desfiladeiro da montanha, por que é que as tuas faces estão assim famintas e o teu rosto macilento? Por que há desespero no teu coração e o teu rosto é como o rosto de quem fez uma longa viagem? Sim, por que é que o teu rosto está tismado pelo calor e pelo frio, e por que é que vens vagueando pelos pastos em busca do vento?

Respondeu-lhe Gilgamesh:

...Há desespero no meu coração...Por que não haveria eu de vaguear pelos pastos em busca do vento? O meu amigo, o meu irmão mais novo, o que caçou o burro selvagem do deserto e a pantera das planícies, (...), o que apanhou e matou o Touro do Céu e derrubou Humbaba, (...), o meu amigo que me era tão querido e que enfrentou perigos a meu lado, Enkidu, que eu amava, foi alcançado pelo fim da vida mortal. Durante sete dias e sete noites o chorei, até que o verme se agarrou a ele. Por causa do meu irmão eu temo a morte, por causa do meu irmão vagueio pelo deserto e não posso descansar. Mas agora, jovem mulher, pois que já vi o teu rosto, que eu não veja o rosto da morte que tanto temo.

Respondeu ela:

Gilgamesh, para onde vai com tua pressa? Nunca encontraras essa vida que procuras. (...). Quanto a ti, enche a barriga de coisas boas; de dia e de noite, de noite e de dia, dá-te a danças e alegrias, a festas e a júbilos. Que as tuas roupas sejam novas, banha-te na água, acarinha o menino que te pega na mão e torna feliz tua mulher no teu braço; porque também isso cabe ao homem.

Mas Gilgamesh disse a Sidure:

Como posso eu ficar silencioso, como posso descansar, quando Enkidu, que eu amei, se tomou pó, e também eu morrerei e me deitarei na terra? (GILGAMESH..., 1992, p. 69 e 70).

Como pode descansar esse homem se seu companheiro morreu porque junto com ele matara o temido Touro dos Céus, rompendo uma proibição dos deuses? Por isto, a deusa Ishtar determinou que alguém haveria de pagar com a própria vida, e assim, fora decidido, e o escolhido fora Enkidu, uma vez que Gilgamesh é dois terços deus, sobre ele não poderia recair tal determinação.

Enkidu, quando já não tinha mais medo porque a morte estava acabando, chamou por seu amigo Gilgamesh, que estava em vigília a seu lado pelos últimos dias, e lhe disse: "Amigo, a grande deusa amaldiçoou-me e tenho de morrer na vergonha. Não morrerei como um homem caído na batalha; receei cair, mas feliz é o homem que cai na batalha, porque eu terei de morrer na vergonha. E Gilgamesh chorou por Enkidu." (GILGAMESH..., 1992, p. 60). Assim a sorte de seu amigo pesa-lhe sobre os ombros, impedindo-o de resignar-se ao silêncio.

Como pode sua parte humana deitar e dormir o sono dos justos, se fora também responsável pelo ato que culminara com a sentença de morte de seu irmão? Como pode apaziguar sua alma, se sua perda lhe revelou aquilo que o destino lhe aguarda?

Prossegue seu caminho de solidão e amargura, adiante descobre uma história antiga, contam-lhe que há muitos anos houvera um dilúvio – aquele mesmo de Noé, narrado em outra versão.

Ao encontrar Utnapishtim, a quem chamavam o Longínquo, porque só a ele dentre os homens os deuses haviam dado a vida eterna, Gilgamesh encontrara aquele que era a razão de seu penoso caminhar, dirigindo sua súplica interroga-o:

..Oh, pai, tu que entrastes na assembléia dos deuses, desejo interrogar-te a cerca dos vivos e dos mortos; como encontrarei a vida que procuro?

Disse Utnapishtim:

'Nada permanece. Será que construímos uma casa para ficar para sempre, será que selamos um contrato para que valha em todos os tempos? (...) só a crisálida da libélula é que solta a sua larva e vê o sol na sua glória. Desde os tempos antigos que nada permanece. Que semelhantes são aos mortos os que dormem – são como uma morte pintada! Que há entre o senhor e o servo quando ambos chegaram a seu fim? Os Anunnaki, os juizes, vêm juntos, e com Mammentun, a mãe dos destinos, decretam os destinos dos homens. A vida e a morte distribuem, mas o dia da morte não revelam'. (GILGAMESH..., 1992, p. 76).

Nesse encontro, após um percurso no qual Gilgamesh conhecera toda sorte de penúrias, Longínquo revela-lhe que nada permanece, nem a matéria, nem o espírito, tudo é transitório. Somente a morte destruindo o que está vivo é permanente em fazer o seu ofício: "nada é tudo, tudo é nada", e tudo voltará ao pó que o dera. "Nada é do que não nasceu, e tudo o que existe não vive senão na falta a ser". (LACAN, 1988, p. 353).

Assim desiludido da possibilidade de encontrar o objeto de sua busca, escuta do único homem possuidor da vida eterna o relato de como e por que ocorrera o dilúvio:

...Naqueles dias o mundo pululava o povo multiplicava-se, o mundo mugia como um touro selvagem e o grande deus foi despertado pelo clamor. Enlil ouviu o clamor e disse aos deuses reunidos em conselho:

'O tumulto da humanidade é intolerável e já não é possível dormir com esta confusão.'

E assim os deuses concordaram em exterminar a humanidade... (GILGAMESH..., 1992, p. 78).

Em sua penosa caminhada Gilgamesh tem reafirmada sua descoberta inicial, "quando os deuses criaram o homem atribuíram-lhe a Morte; mas a Vida, essa ficou para eles" (GILGAMESH..., 1992, p. 70). Ao ser concebido pelo pai dos deuses, Gilgamesh herdou a realeza, tendo sido feito dois terços deus e um terço humano; a vida eterna, no entanto, ele não a recebeu, por não ser este o seu destino. "...Gilgamesh deve voltar de suas aventuras vencido, porém mais sábio. Ele pode agora resignar-se com o destino humano e morrer a morte que a todos nivela"²² pois, afinal, só os deuses vivem para todo o sempre, "... quanto a nós, homens, os nossos dias estão contados, as nossas ocupações são um sopro de vento..." (p.32).

Após escutar atentamente a antiga história do dilúvio, finalmente, o único homem imortal, longínquo, revela-lhe um segredo, um mistério dos deuses. "...Existe uma planta que cresce debaixo de água, que tem espinhos como uma silva, como uma rosa; ele te ferirá as mãos, mas se conseguires apanhá-la, então terás nas mãos o que devolve ao homem a juventude perdida." (GILGAMESH..., 1992, p. 88). O herói, junto a águas frescas, encontra a flor de seus últimos sonhos. De posse de seu bem precioso, pára para descansar e banhar-se, mas uma serpente que estava no fundo da água, ao sentir a suavidade da flor, salta para fora e apodera-se dela. Desse modo, mais uma vez, Gilgamesh conhece a dor de ser roubado, as lágrimas correm-lhe pelo rosto e exclama! "Foi para isto que eu trabalhei com as minhas mãos, e para isto que meu coração ficou sem sangue?..."(p. 89).

Regressa a seu povo carregando em suas mãos os mistérios e o conhecimento, únicos bens que sua viagem lhe concedeu e, com estes, grava numa pedra toda a história. Com seu coração aflito, descobre que seus dias lhe restam para governar com sabedoria e justiça, pois nada na vida resta-lhe a fazer. "...Que hei de fazer, (...), para onde irei? Já o ladrão na noite se apoderou dos meus membros, a morte habita o meu quarto; onde quer que o meu pé descanse, aí

²²Prefácio de Norberto Luiz Guarinello, 1992.

encontrarei a morte." (GILGAMESH..., 1992, p. 86). Assim, os povos de todas as cidades bradam seu desalento, pois diante da busca e descoberta vã de seu herói, não há mais esperança: o homem nasceu para a morte. Mas, a humanidade desde os tempos desta epopéia, não pôde aceitá-la com seu silêncio, "...todos os homens de carne e sangue erguem a lamentação. O destino falou..." (p. 92).

"...A serpente devia estar solta por Deus naquela região, naquele tempo, para tirar da cabeça do homem que ali nascia qualquer presunção de imortalidade.." (CALLADO, 1992).

É Enlil, o pai dos deuses, quem lhe revela o sentido do seu sonho, que é o mesmo do seu encontro final, "...mostrando que tudo é vão e transitório exceto a perenidade do Efêmero, numa lição que todas as histórias, como esta para lá dos confins do Tempo, não deixaram de repetir." (In: GILGAMESH..., 1992, orelhas). Tal afirmação coincide com um dos argumentos dos quais a dissertação em questão tem discorrido, sob o nome de A Morte em Literatura.

A Epopéia de *Gilgamesh* é ainda mais um belo exemplo do homem na relação com seu desejo, uma vez que o decreto da morte de Enkidu é auferido pela mulher que ele rejeitara; movida por sua vaidade ferida, Ishtar vinga com a morte sua rejeição. Sobre o desejo, ou à luxúria, há na obra uma frase preciosa, cunhada em pedra, pelas mãos do possível primeiro humano escritor a dar voz à produção de seu inconsciente. O herói refere-se ao que esta deusa fazia com os homens conquistados: destituía-os, transformando-os em espécimes de toupeiras cegas, "...cujo desejo está sempre além do que pode alcançar." (GILGAMESH..., 1992, p. 51). Afirmação a que a Psicanálise corrobora dizendo: no desejo humano não há objeto que o satisfaça, o desejo é de desejo nada, desejo de desejar.

Haveria paralelo possível entre o mito do rei de Uruk e o romance machadiano, algo em comum entre estes seres da ficção de épocas tão distantes entre si? Evidentemente, responder a uma questão deste porte exige um tratamento especial. Se há ao menos uma assertiva possível, esta reside no fato de que seus enredos, de ponta a ponta, traduzem as histórias de dois protagonistas inquietados

com sua condição humana. Um narrador transcreve suas memórias do além túmulo; ao outro, que tem sua aventura extenuante registrada em terceira pessoa, não lhe restar outra coisa a fazer de que empreender sua caminhada errante e, finalmente, descobrir que a morte é único encontro certo que lhe resta. A vida de Gilgamesh e a de Brás Cubas não são marcadas por feitos ou realizações. São dramas neuróticos: Gilgamesh em sua peregrinação vã sem encontrar o objeto tão almejado; Brás Cubas, com sonhos sempre além do que poderia alcançar, realiza ao final nada, comprovando a si mesmo a inutilidade da existência humana.

3.2 TRAGÉDIA

3.2.1 O Príncipe Hamlet e sua Verdade sem Esperança

Fazer a transposição de uma obra de ficção literária para outra exige um eixo comum que a justifique. O eixo entre estes dois protagonistas, Gilgamesh e Hamlet, assenta-se na relação do homem com seu desejo, e, por esta razão, a morte atravessa seus dramas do início ao fim, o mesmo ocorrendo com Brás Cubas.

Hamlet é um ser de ficção na relação com a morte de um ente amado e somente realiza sua tarefa, na vida, após certificar-se de já ter sido selado por seu destino. (CARVALHO, 1993).

Em *Totem e Tabu* está escrito que na origem dos tempos ocorrera um ato, o crime principal e primeiro da humanidade e do indivíduo, crime este conhecido como *parricídio*, e, de acordo com Freud, seria a base fundamental do sentimento de culpa. Este *mito freudiano*, denominado assim por Lacan, deve ter deixado marcas radicais na história da humanidade e, por intermédio do recalçamento, originado substitutos. A civilização, a lei, a religião e a arte parecem formas encontradas pelo homem para a expiação da culpa primeva, tendo como ponto central a relação do homem com o pai. Em decorrência, as criações da cultura são originárias da relação do homem com a morte, já que no mito freudiano, ao matar o pai amado, os assassinos/filhos passam a

saber dela para si próprios. E, além da culpa está o desejo. Freud argumenta que o pai morto nunca esteve tão vivo, porque mostra aos filhos que seus destinos já estão 'escritos'. Resta-lhes a questão: o que fazer com a culpa?

Em *Hamlet por Lacan*, a questão ultrapassa o sentimento inconsciente de culpa, é o que está além, no desejo, que o homem terá que prestar contas. Do ônus que contraíra por herança simbólica.

Na arte grega, a essência da tragédia está no herói que cumpre sua saga carregando o fardo do sofrimento e da culpa, uma sina implacável que Freud afirma ser um produto de refinada hipocrisia da revivência do parricídio. O herói de Shakespeare não fora autor de nenhum crime. Este fora cometido por outrem, a quem Hamlet deverá punir, a pedido do fantasma do pai, imputando-lhe a sentença de morte. O crime de que se trata é um crime de traição do amor, e a personagem deverá pagar por uma dívida que não contraíra, mas que é sua. É uma dívida que não pode ser paga. Tal como a sina de Gilgamesh pela morte de Enkidu. A Psicanálise assegura que um débito como este não passa impune, como também não pode ser deixado em aberto – é o crime de existir, afirma Lacan. Para uma dívida como esta há um preço a ser pago.

Desde o início a questão posta é a mesma em Freud e Lacan: o que faz Hamlet hesitar em sua ação? Já nos primeiros esboços do Complexo de Édipo, Freud fala acerca de Hamlet e, para ele, o que paralisa o herói é sua culpa por intenção. O objeto de sua tarefa faz emergir seu fantasma de culpa, segurando, assim, seu braço diante deste que ousara realizar seu desejo recalcado. Para Lacan, o que o impossibilita parece ser algo mais além da culpa, visto que, cumprindo o destino do qual é veículo, não abrandaria fora de si mesmo sua própria culpa: o que o atormenta, e do mesmo modo o faz postergar, é o desejo do Outro. Esta obra narra o percurso da existência humana – morte e vida, demonstrando o "parto lento e indireto da castração necessária". (LACAN, 1986, p. 11).

Do primeiro ao último momento de sua caminhada, o que o conduz é um desejo flutuante, colocando em cena o giro do circuito de desejo no neurótico, em

seu percurso nada encontra que o satisfaça, assim, retorna ao ponto de partida como desejo de desejo, pois o que causa o desejo é justamente a falta. Hamlet realiza seu ato derradeiro num encontro mortal.

O percurso feito por Lacan para desvendar essa trama parte da revelação feita pelo espectro do pai ao filho sobre as circunstâncias de sua morte. Nesse momento da peça algo emerge por debaixo do véu. Esse saber compartilhado é a descoberta da obscura traição. Revelação esta que possui estatuto de fatalidade e dificultará ao príncipe seu ato.

Não é sem muito procrastinar ante o cumprimento de seu dever para com o fantasma do pai, que Hamlet volta-se para sua mãe "...como representante do desejo do pai, para pedir a esta que não se deite mais com Claudius e, neste momento, ela 'não escolhe em função de algo (...) o objeto de um gozo que é realmente satisfação direta de uma necessidade, e nada mais'. (LACAN, 1986, p. 54).

Nesse lugar Hamlet encontra-se *vis-à-vis* com o que o paralisa: não é seu desejo pela mãe, mas o desejo dela. Eis o que quer dizer que o desejo do homem é o desejo do grande Outro.

...O que é o desejo? (...). É na medida que em que a demanda está para além e para alguém de si mesma, que, ao se articular com o significante, ela demanda sempre outra coisa, que, em toda satisfação da necessidade, ela exige outra coisa, (...), ou seja, a demanda para além do que ela formula. E é por isso que a questão da realização do desejo se formula necessariamente numa perspectiva de juízo final.

Tentem perguntar o que pode querer dizer ter realizado seu desejo – se não é de tê-lo realizado, se podemos assim dizer, no final. É essa invasão da morte na vida que confere seu dinamismo a toda questão. (...) – nada é do que não nasceu, e tudo o que existe não vive senão na falta a ser.

(...)

O que a vida tem a ver com a morte? Pode-se dizer que a relação com a morte suporta, subtensionada, como a corda o arco, o seno da subida e da queda da vida?... (LACAN, 1988, p. 353).

Esse é o momento declarador de que Hamlet não tem mais desejo. É o ponto de sua brusca recaída e, por isso, sua verdade é uma verdade sem esperanças. Esta cena denota, de modo absoluto, o significado da fórmula lacaniana: o desejo do homem é o desejo do Outro, e frente a esse Outro o sujeito

se aproxima com sua questão, visando ao encontro consigo mesmo. Qual é, verdadeiramente, seu querer? Nesta interrogação o sujeito flutua sempre para além do Outro. O que lhe sobrevém é a falsidade do que seria imaculado; no lugar da palavra falada falta algo. Esta revelação radical o conduz ao último encontro, o qual não pode ser, senão por via de desvios, pois o pivô que sustenta sua tragédia é o encontro com a morte, e seu ato culminará "no último encontro marcado de todos os encontros marcados". (LACAN, 1986, p. 42). Neste modo particular de relação com o objeto do desejo, encontra-se o elo mais preciso de ligação entre os personagens: Hamlet e Brás Cubas.

O que desperta em Hamlet que o retira de sua paralisia e reviravoltas vãs para que precipite enfim seu ato? O ciúme do luto, afirma Lacan. Laerte ocupa o lugar da imagem do outro (o semelhante, não o Outro, da linguagem), permitindo ao protagonista identificar-se com o significante fatal. É preciso, ainda, introduzir Ofélia como um desvio essencial à sua caminhada, essa que de objeto de amor passa à condição de dejetos de injúrias. Neste ponto parece haver semelhança com Brás Cubas no episódio da morte da mãe, a quem havia feito referência a alguém '*fraca das idéias*'. A personagem feminina, em seu manto de morte, recupera o estatuto de objeto de desejo destes heróis, na medida em que se tornam objeto da impossibilidade. Ainda em *Memórias Póstumas*, quando *Pandora* revela-lhe sua morte próxima, e o protagonista pede a essa figura feminina que lhe conceda só mais um segundo. Em Hamlet, no momento em que Laerte desce ao jazigo e beija o rosto daquela "...cujo desaparecimento é a causa de sua dor. O objeto aqui atinge uma existência tanto mais absoluta quanto que já não corresponde a mais nada que seja. A dimensão intolerável oferecida à experiência humana não é a experiência da própria morte, que ninguém tem, mas a da morte de um outro". (LACAN, 1986, p. 74). De maneira muito semelhante é também o que move Gilgamesh em sua busca desesperada. Pois, afinal, é a morte de um ente amado que lhe oferece a descoberta da morte, da própria inclusive.

A perda do objeto no real mobiliza o significante, e este é o falo escondido debaixo do véu. Tal "buraco" aberto, nada há que possa preenchê-lo. Resta ser simbolizado.

Todos sabem que a castração está aí no horizonte e, evidentemente, jamais se produz em lugar algum. O que se efetua está em relação com o fato de que desse órgão, desse significante, o homenzinho é um suporte sobretudo lastimável, e que ele aparece, antes de mais nada, sobretudo privado dele (...)

O que está em questão é essa virada em que o sujeito se dá conta, muito simplesmente, todos os homens sabem, de que seu pai é um idiota (...), ou simplesmente um pobre diabo, ou, como de hábito um velho caquético, como no caso de Freud Velho caquético certamente bem simpático e muito bom, mas (...), ele deixou Freiberg, onde não tinha nada mais a fazer, para instalar-se em Viena, e isto é uma coisa que não passa despercebida para a mente de uma criança, nem mesmo quando ela tem três anos. E é justamente porque Freud amava seu pai que foi preciso que ele tomasse a lhe dar uma estatura, até chegar a lhe dar esse tamanho do gigante da horda primeva. (LACAN, 1988, p. 369 e 70).

Considerando que a narrativa de Hamlet é a trajetória do desejo, o que paira de um ponto a outro, contudo, é o luto. E esta relação do desejo com o luto é encontrada nas origens do assassinato primevo. Segundo Lacan, é a chave escondida da humanização da sexualidade, com a condição de que, para reencontrar seu desejo, o sujeito precisa fazer seu luto do falo e, no luto, o lugar do falo é o lugar do objeto no desejo e, para Freud, esta é uma experiência narcísica – abandonar, para sempre, uma parte de si mesmo oferecida em sacrifício.

O mais além da culpa é o desfalecimento do sujeito perante o Outro, em que seu desejo sucumbe. Hamlet se detém a cada instante por não poder golpear o falo – uma vez que, "mesmo real, é uma sombra" (LACAN, 1986, p. 86) – a não ser ao preço de oferecer em holocausto sua própria vida, e somente no final realiza seu ato.

Seria esta a razão de impedimento em Brás Cubas, não podendo ter feito o luto do falo, não se lhe abre a possibilidade de realizações que 'mobilize seu desejo'; assim: não se casa, não tem filhos, não se torna Ministro de Estado. Não deixa nada para esse mundo?

Talvez o que faça uma das diferenças entre estes três personagens repouse em pequenas particularidades, Hamlet não está em busca da vida eterna;

já, o que mobiliza Gilgamesh é a busca incansável da fonte da juventude; por sua vez, Brás Cubas não faz mais parte da comunidade dos vivos.

A trajetória de cada um na relação com o desejo e o momento de encontro com o objeto perdido é o mesmo para os três personagens. À exceção de que Hamlet não se interroga sobre sua finitude, visto que ele já é um morto/vivo. Hamlet apenas caminha para seu ato derradeiro cumprindo sua sina. Sua tarefa é vingar a morte do pai, imputando o mesmo destino ao criminoso. Procrastina seu ato até que se depara com Ofélia, uma vez que ela já não é mais, está morta. Tão-somente neste momento de sua trajetória e, após ter-se ferido mortalmente, é que o herói shakespeareano consegue cumprir seu destino.

E o que o faz paralisar, vacilar, procrastinar, agir como louco é justamente sua relação de neurótico com seu desejo: ao se deparar com a mãe como desejante, uma vez que o pai mal havia esfriado em seu túmulo e ela já havia contraído núpcias com aquele que houvera dado fim à vida daquele.

3.2.2 Antígona – Um Ser Para a Morte

Ao contrário de Hamlet, Antígona não conhece o significado de procrastinação; seu dever é ético, seu desejo não vacila. Um ser de papel que leva às últimas conseqüências aquilo que considera sua obrigação para com o irmão; fazendo a vontade dos deuses sua determinação a conduz em sua trajetória, executando sua missão com sua própria morte.

Antígona é utilizada por Lacan, no Seminário que leva por título *A Ética da Psicanálise*, no capítulo *A Essência da Tragédia* (LACAN, 1988). Ele a toma como recurso para falar aos analistas sobre seu fazer e o desejo que concerne a este ofício. Por intermédio de Antígona demonstra que a clínica freudiana está ancorada no desejo e sua relação com a morte.

Segundo a compreensão de Stuart Schneiderman, de Antígona Jacques Lacan (SCHNEIDERMAN, 1988) teria retirado o exemplo de conduta ética proposta

por ele. E o desejo do analista o que seria? Um desejo advertido, seu desejo como analisado. Então, este paga com o que há de mais caro, com seu ser – em suas paixões e ideais fora do jogo. "...Ele não pode ser. Ele não pode desejar o impossível..." (LACAN, 1988, p. 360). Acredita Schneiderman que Antígona nos leva além de Édipo e talvez até de Freud, sem negar a verdade deste. Infelizmente, ressalta, com ela ainda estamos no terreno da tragédia.

De que lugar fala Antígona? "...limite em que já perdeu a vida, em que ela está para além dela – mas de lá, pode vê-la, vivê-la sob a forma do que está perdido". (LACAN, 1988, p. 339). Neste ponto coincide com Brás Cubas, que escreve desde lá e pode relatar suas memórias do aquém vistas no além.

Não considerando a felicidade de seu ser, Antígona é tomada por um desejo, fazendo seu o desejo dos deuses. Ao morrer por um significante, teria levado o desejo do Outro ao pé da letra? (CARVALHO, 1990).

Talvez seja esta a lição a tomar da mitologia grega na experiência trágica de Antígona. Para um analista só há possível um caminho: a passagem pela experiência da castração. Saber da relação da vida com a morte. Este princípio legisla a função desejo do analista, autorizando seu fazer. Por consequência, o lugar do analista é a morte do ser em suas paixões. Eis o que quer dizer ocupar o lugar do morto na metáfora utilizada por Lacan, ao fazer referência ao Bridge, na *Direção de Cura e os Princípios de Seu Poder*. O que dirige a cura é uma função e não o ser que a executa.

A ação de Antígona é ética. Mas esse princípio ético não serve para todos. É um ato singular que a representa, é vida invadindo a morte.

Se há um traço diferencial de tudo o que designamos como de Sófocles, com a exceção de Édipo Rei, é a posição de na-finda-linha de todos os heróis. Eles são levados a um extremo, que a solidão definida em relação ao próximo está longe de esgotar. Trata-se de outra coisa – são personagens situados de saída numa zona limite entre-a-vida-e-a-morte é, alias, formulado como tal no texto, mas ela é manifesta nas situações. (LACAN, 1988, p. 330)

Foi decidido que Antígona não faria mais parte da comunidade humana. Porém, ela própria já houvera se oferecido ao sacrifício. (CARVALHO, 1990).

"...Qual é a superfície que permite o surgimento da imagem de Antígona como imagem de uma paixão?..." (LACAN, 1988, p. 330). Lacan relembra haver feito a evocação de "...Meu pai, por que me abandonastes?..." (p. 330), súplica literalmente encontrada no texto.

"...A tragédia é o que se propala na frente para produzir essa imagem. Analisando-a, seguimos o processo inverso, estudamos como foi preciso construir essa imagem para produzir esse efeito..." (LACAN, 1988, p. 330). Há aqui um aspecto implacável, "...sem temor e sem piedade, que se manifesta, a todo instante em Antígona..." (p. 330).

Ismene interroga Antígona com o fito de saber se, de fato, a irmã se dá conta do que está ocorrendo. Se está ciente do édito que Creonte promulga para quem não cumprir seu decreto.

"...O estilo é este – Em suma é isso, é o que ele proclamou para ti e para mim. Ela acrescenta, alias, em seu estilo vigoroso – Para mim, digo. E afirma que ela enterrará o irmão..." (LACAN, 1988, p. 331). Antígona não recua diante do que julga ser sua função, dar sepultura ao irmão, o filho de seus pais. Segundo Lacan, ela justifica sua ação.

...Saibam-no, eu não teria desafiado a lei dos cidadãos por um marido ou um filho a quem tivessem recusado a sepultura pois, afinal, (...), poderia ter tido um outro filho com outro marido. Mas aqui se trata de meu irmão, (...), nascido do mesmo pai e da mesma mãe. (...) Agora que o pai e a mãe estão escondidos no Hades, não há mais nenhuma chance de que irmão algum jamais nasça. (LACAN, 1988, p. 308 e 309).

A justificativa de tal ato parece uma afronta, escandaliza e, não se pode deixar de salientar, é, ao menos, estranha. Entretanto, para Lacan, existe nesse argumento algo essencial. Ele aponta "...como se deve fazer para justificar seus atos..." (LACAN, 1988, p. 309). Se a ética da Psicanálise tem seu alicerce no desejo, ela consiste "...num juízo sobre nossa ação..." (...). Se há uma ética da Psicanálise – a questão se coloca –, é na medida em que, de alguma maneira, por menos que

seja, a análise fornece algo que se coloca como medida de nossa ação – ou simplesmente pretende isso..." (p.374).

A hipótese freudiana do inconsciente pressupõe que toda ação humana, doente ou normal, tem um sentido escondido para o qual se pode direcionar. Dessa feita, a Psicanálise "...procede por um retorno no sentido da ação..." (LACAN, 1988, p. 374). E, qual será sua medida, uma vez feito esse retorno ao sentido? interroga Lacan.

... – Não haverá nada além da benevolência?

Isto nos põe diante da mais velha questão. Um denominado Mêncio – é o nome pelo qual o chamaram os jesuítas - nos diz que ela se julga da seguinte maneira - a benevolência está na origem natural do homem, ela é como uma montanha coberta de árvores. Só que habitantes das redondezas começam a cortar as árvores. O benefício da noite consiste em trazer uma nova abundância de brotos, mas, pela manhã, vêm os rebanhos que os devoram e finalmente, a montanha é uma superfície calva, sobre a qual nada cresce." (LACAN, 1988, p. 375).

Um problema se coloca no horizonte da práxis freudiana. A benevolência não assegura nada senão, algumas vezes, 'reação terapêutica negativa'. Ou seja, aquilo que poderia ser aceito de bom grado por uma ação do "bem querer", por parte do praticante para com o analisante, é rechaçado.

Não havendo outra alternativa, é preciso tomar como padrão de revisão da ética, o que Lacan chama de juízo final, e que a Psicanálise impõe interrogar.

...a relação da ação com o desejo que a habita.

Para fazê-los compreender, tomei o suporte da tragédia, referência que não é evitável, como o prova o fato de que, desde seus primeiros passos, Freud teve de tomá-la. A ética da análise não é uma especulação que incide sobre a ordenação, a arrumação, do que chamo de serviço dos bens. Ela implica, propriamente falando, a dimensão que se expressa no que se chama experiência trágica da vida.

É na dimensão trágica que as ações se inscrevem, e que somos solicitados a nos orientar em relação aos valores. (...)

Digamos, numa primeira aproximação, que a relação da ação com o desejo que a habita na dimensão trágica se exerce no sentido de um triunfo da morte. Ensinei-lhes a retificar - triunfo do ser-para-morte, (...). Este é o caráter fundamental de toda ação trágica." (LACAN, 1988, p. 375 e 376).

Tal ação está presente na tragédia de Antígona, não é a única, mas o ponto central, por refletir sua posição como o destino de uma vida que se confunde com a

morte. Uma morte vivida antecipadamente ser encerrada viva numa tumba. Esta condição vivida traduz todo seu efeito de fascinação, causa palpitação, envolvimento passional. Tal invasão, que é uma escolha, conduz sua atitude do começo ao final; não considera as paixões, como ressalta Lacan, nem o temor, nem a piedade.

"Antígona é a heroína. É aquela que fornece a via dos deuses. É aquela que, traduzem do grego, é feita mais para o amor do que para o ódio...." (LACAN, 1988, p. 317 e 318).

De acordo com Lacan, o termo em que está centrado o drama de Antígona é a *Até*. "Esta palavra é insubstituível. Ela designa o limite que a vida humana não poderia transpor por muito tempo." (LACAN, 1988, p. 318). O testemunho do ponto em que ela se encontra, sai de sua própria boca, diz não agüentar mais. "...Sua vida não vale mais a pena ser vivida. Ela vive na memória do drama intolerável daquele a partir do qual surgiu essa linhagem que acaba de se aniquilar sob a figura de seus dois irmãos. Ela vive no lar de Creonte, submetida à sua lei, e é isso que ela não pode suportar." (p. 318).

A silhueta do enigma que Antígona nos apresenta, Lacan o nomeia –

...o de um ser desumano. Não a situemos no registro da monstruosidade, pois, o que isso significa de nossa parte? (...) – Ela é omos. Traduz-se isso como se pode, por inflexível. Quer dizer, literalmente algo de não civilizado, de cru – de crueza (...). ela é tão omos quanto seu pai...

Que Antígona saia deste modo dos limites humanos, o que isso quer dizer para nós? – senão que seu desejo visa precisamente isto – para além da Até. (LACAN, 1988, p. 319).

Qual a razão para o argumento de Schneiderman, ao afirmar que com Antígona, infelizmente, se está no terreno da tragédia? Por que para a função desejo do analista, ou mesmo em uma análise, é preciso ultrapassar a dimensão da tragédia da vida, e saber de sua verdade como 'história vivida como história'? Não se deixar cegar pelo brilho da dramaticidade de suas marcas. Portanto, é no terreno fértil da tragédia que Freud reconhece e resgata o *Complexo de Édipo*, conforme a Psicanálise, pressuposto de consideração universal, bem como condição estruturante para o ser, tornar-se humano.

Haveria algo enigmático nesse ultrapassamento da *Até* que diria respeito ao desejo como função, como lugar a nortear uma direção de cura? Trata-se, pois, de saber da castração, e não desejar aquilo que não pode ser. Não ficar fascinado por aquilo que a função do trágico vem a todos chamar à identificação, à comoção.

Na tragédia, a força da dramaticidade, ao colocar no horizonte a dor da separação de alguém a quem se ama, poderia oferecer uma espécie de catarse, "*ab-reação*", evitando, assim, o reconhecimento em si, da castração? Talvez repouse nesta hipótese a razão do sucesso de algumas destas obras. No entanto, a catarse como purgação parece ter efeito e ser fundamental. Talvez seja isto que *Antígona* aponte neste limite que está e atravessa: entre a vida e a morte. Razão, pela qual, Lacan dá relevância à tragédia para inquirir e ensinar o praticante da Psicanálise.

Antígona é uma tragédia e, conforme Lacan afirma, no *Seminário VII*, a tragédia está presente no primeiro plano da experiência clínica da Psicanálise por ser o palco de encenação da vida humana. Desde Freud, a tragédia ocupa lugar essencial em suas referências, não somente a de Édipo. Mas, é com *Antígona* que é possível "...ver o ponto de vista que define o desejo." (LACAN, 1988, p. 300). Há em *Antígona* uma espécie de mistério não desvendado, uma imagem enigmática,

...é ela que nos fascina, em seu brilho insuportável, naquilo que ela tem que nos retém e, ao mesmo tempo, nos interdita, no sentido em que isto nos intimida, no que ela tem de desnorteante essa vítima tão terrivelmente voluntária.

É do lado dessa atração que devemos procurar o verdadeiro sentido, o verdadeiro mistério, o verdadeiro alcance da tragédia – do lado dessa comoção que ela comporta, do lado das paixões certamente, mas das paixões singulares que são o temor e a piedade, já que por seu intermédio, (...), somos purgados, purificados de tudo o que é dessa ordem. Essa ordem, (...), é a série do imaginário propriamente dita... (LACAN, 1988, p. 300 e 301).

Essa imagem é o ponto em que cada sujeito é convocado a reconhecer-se naquilo que há de dramático ou trágico em um personagem de ficção. Em *Antígona*, há um brilho que possui poder dissipador, "...Isso se deve à beleza de *Antígona*..." (LACAN, 1988, p. 301), que é evocada no canto do Coro e, "...é o trecho pivô – e o lugar que ela ocupa no entre dois campos simbolicamente diferenciados..." (p. 301.) Certamente é este lugar que Lacan procura definir "...a morte na medida em que é

invocada como sendo o ponto onde o próprio ciclo das transformações naturais se aniquila..." (p. 301).

Ao falar do belo, efeito que a tragédia conclama, precisamente sobre a beleza de Antígona em seu brilho ofuscante e fascinante, Lacan conclui "... na medida em que faz o ideal entrar em função, não pode encontrar-se nesse nível senão em função de uma passagem para o limite... (LACAN, 1988, p. 357). Equivale a dizer; que ela encena, encarna o imaginário, "...é a forma do corpo humano. Ela foi, porque não é mais, forma divina. Ela é o envoltório de todas as fantasias possíveis do desejo humano. As flores do desejo estão contidas neste vaso do qual tentamos fixar as paredes." (p. 357).

Afinal, o que significa dizer – o desejo em sua relação com a morte? Conforme Lacan, refere-se a uma função do desejo, função que deve permanecer numa

...relação fundamental com a morte. Coloco a questão – o término da análise, o verdadeiro, quero dizer que prepara a tornar analista, não deve ela em seu termo confrontar aquele que a ela se submeteu à realidade da condição humana? É propriamente isso o que Freud, falando da angústia, designou como o fundo onde se produz, sem sinal, ou seja, o *Hilflosigkeit*, a desolação, onde o homem, nessa relação consigo mesmo que é sua própria morte – (...) – não deve esperar a ajuda de ninguém. Ao término de uma análise (...) o sujeito deve atingir e conhecer o campo e o nível do desamoramento absoluto, no nível do qual a angústia já é uma proteção... (LACAN, 1988, p. 364).

Avançar, nesse território que a análise conduz àquele que nela se aventura, é seguir os passos finais de Édipo. Não lhe bastando saber do que soube, ele quer saber ainda mais, é o desejo de saber de verdade da condição humana. "...Aquele que se avança nessa zona, avançando pela via derrisória de Lear ou pela via trágica de Édipo, avançará sozinho e traído." (LACAN, 1988, p. 366).

O que uma análise articula?

"... é que, no fundo, é mais cômodo sujeitar-se ao interdito do que incorrer à castração..." (LACAN, 1988, p. 367). Ou seja, avançar, pelo desejo de saber, na zona que possibilita ao homem encontrar-se com a verdade de seu desamparo, é

saber-se sozinho e desolado na relação com sua própria morte. Contudo, essa é a condição, também absoluta, de poder 'fazer as pazes com seu desejo' e apropriar-se dele em sua vida. Talvez resida no estofo dessa articulação a razão para que Lacan, neste Seminário da Ética da Psicanálise, nomeie após o capítulo "A Essência da Tragédia", um último capítulo, sob a insígnia de "A Dimensão Trágica da Experiência Psicanalítica".

Se Gilgamesh, Brás Cubas e Hamlet conhecem a morte pela perda de um semelhante – objeto de amor, Antígona traz por tradição a marca de morte em seu sangue. A relação do desejo com a morte está presente na sina dos "Labidáceas". Antígona tem por pai aquele que, diante de ver seu desejo realizado, mutila o que sua visão pudesse ver além. Não obstante, prossegue e quer saber, ainda mais, quando por fim descobre a verdade condena e amaldiçoa seus descendentes e suas futuras gerações. A disputa pelo poder entre os irmãos Polínices e Teócles é para ocupar o lugar do pai e será no Hades que se encontrarão. *Édipo em Colona* é o lugar em que se verificará essa maldição sobre sua prole, mas também sua busca derradeira em seu querer saber da verdade.

Não que Antígona não viva a mesma dor da morte de um ente amado. O que a distingue é que esta dor ela já a conhece, e a indignação da proibição de sepultura ao irmão não lhe faculta a possibilidade de vacilar: "ser ou não ser", ela é determinada por sua missão e a executa simplesmente.

Por mais que Antígona clame estar fazendo a justiça dos deuses dando sepultura a seu irmão Polínices; ela o sabe, apenas está cumprindo seu destino. "...Estou morta e quero a morte.." (LACAN, 1988, p. 340).

Como Antígona pode ser tomada como exemplo ético, para os praticantes da Psicanálise, Brás Cubas talvez tenha algo a contribuir ao exercício desta função. A franqueza com que retrata o humano e a ironia são aspectos importantes a esta comparação. O sarcasmo com que se dirige às *almas sensíveis* pode ser correlato à *vontade piedosa* de querer o bem a que Lacan se refere como erva daninha, como Freud na referência às *almas piedosas*. Se Brás Cubas não representa um modelo

moral de conduta humana a seguir em sociedade é porque revela a face obscura que se esconde por efeito do recalque e, a qual, em Freud, pode-se nomear por, aquele 'ser primitivo' que habita todos os seres de carne e osso. Este homem que demanda ao desejo do analista, dizendo: querer saber de sua verdade, quer, de fato, saber que por detrás de um homem bem intencionado existe um ser primitivo que odeia a quem ama? E que chora e sofre a morte deste que ama, mas sabe da culpa pelo desejo que ora se realiza? É na forma de angústia que esta ambivalência encontra morada.

3.3 NARRATIVA FICCIONAL

3.3.1 Dario – a Expressão do Absoluto Desamparo da Vida Humana

Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o episódio narrado sob o título: "O Almocreve" mostra precisamente o caráter de seu personagem. A razão de resgatá-lo repousa na suposição de fazer um diálogo com a sucessão de cenas que transcorrem no decorrer da morte de Dario.

Em *Uma Vela para Dario*, conto constante da coletânea *Em busca da Curitiba perdida*, Dalton Trevisan acentua "em cores fortes" a mesquinha e o desprezo humano para com a vida e a morte. A morte de Dario, do início ao fim, protagoniza a condição do radical desamparo no encontro do ser humano com a hora de sua morte. Sua crônica remete, imediatamente, à obra de Tolstoi: *A Morte de Ivan Ilitch*. Ambos retratam cenas cotidianas que ocorrem em qualquer lugar e tempo, em que haja homens, vida e morte. Nas letras de todos estes escritores, as palavras "desenham" com crueza a atitude do homem perante a morte assistida, perante sua possibilidade.

Nas quatro obras citadas anteriormente, morte, solidão, desamparo, indiferença e angústia são vocábulos presentes, enredando a trama de forma particular e peculiar a cada uma. Seus personagens parecem tecidos de fios de

matéria prima da desilusão com a espécie humana e da indignação com a vida em seu não sentido. Nas palavras de Lacan, no Seminário VII, o homem em seu desarvoramento absoluto.

Outro ponto de um possível colóquio entre personagens machadianos e o modo de retratar os dramas humanos, na escrita daltoniana, reside na natureza destes seres de ficção, serem tão "reais" que sugerem os seres humanos. A incomunicabilidade, o inferno das relações humanas – o não encontro – é ponto comum a alguns personagens destes dois escritores. O encontro sempre adiado retrata o drama da existência, cifrado pela impossibilidade da comunicação, tecidos pelo egoísmo e vileza de "um Cubas", por Machado; ou, pela indiferença e o individualismo de personagens do cotidiano das ruas, por Dalton Trevisan. Em *Uma vela para Dario*, em particular, as atitudes dos transeuntes espectadores da morte marcam esses traços comuns às duas obras. Se todos eles retratam a experiência trágica da vida, tais argumentações aplicam-se ainda aos mitos e às tragédias, iniciando em Gilgamesh, fazendo um parênteses com Antígona, passando por Hamlet e chegando a Ivan Ilitch.

Os dois escritores brasileiros com o uso do sarcasmo e de refinada ironia, não perdem o rigor. Ao contrário, com tom amargo, cada qual a sua maneira, inaugura um modo de formalização do escrito. Um realismo com a sutileza de uma ironia requintada. Assemelhando, possivelmente, seus estilos. É possível dizer que nas letras desses escritores encontramos o que está presente no texto freudiano, *O Mal Estar na Cultura*, há pouco mencionado, no qual Freud conclui que o homem carrega consigo seu mal de existir, e seus efeitos encontram-se nas desordens da civilização.

Em Dalton Trevisan o texto é uma "pintura" da realidade. Retrato perfeito, preciso do emaranhado das relações humanas, nas formas embutidas do cotidiano urbano, doméstico e público. Em todos estes sentidos, a obra, *Uma Vela para Dario*, marca um exemplo notório das argumentações acima. Seu tema central faz a devida interlocução com as demais obras que compõem esta dissertação: neste encontro entre a solidão e a morte.

O eixo em que parece girar, que todos estes personagens parecem 'enredar', deflagra a impossibilidade humana em direção ao outro, a não comunicação com o semelhante. Nas pequenas coisas da vida: o que é, pensa, sente. Esse é o drama das cenas humanas, nas histórias particulares.²³

A presença da solidão insolúvel por não haver a "completude" esperada que o homem busca incansavelmente, pela vida afora, está para sempre adiado e jamais se realizará.

Por estarem presentes notoriamente a solidão e a individualidade, esta crônica revela aquilo que marca o ser humano por detrás da máscara. Mostra a verdade, sem a dissimulação.

Em *Uma Vela para Dario*, como em outras obras, Dalton Trevisan cria um universo literário repleto de atitudes humanas instigantes; indignação e sutileza, ironia e sarcasmo, lirismo e denúncia, compõem com riqueza de estilo a tessitura de sua criação. Nessa forma particular de criação torna-se possível a constatação: o homem e a vida humana são mesmo assim, *nasce para a morte e este percurso ele atravessará sozinho em seu desamparo*, condição de sua estrutura.

Nesse texto, Trevisan retrata a realidade objetiva; as coisas são assim. Ele convoca o leitor a fazer um passeio pelo dia-a-dia da vida, a morte ocorrendo de modo corriqueiro. Repertoriando o homem no ontem, no hoje e no amanhã. Ele conclama a discussão do mundo concreto.

Dá a impressão, com um discurso sarcástico, áspero e amargo, de que o eu lírico preocupa-se com o que não volta mais. Porém, Dalton Trevisan "é um fingidor da dor", ele deixa para o leitor sentir os efeitos de sua maestria. O "eu lírico" de Dalton é externo a ele – anda pelos lugares.

Alguns recortes para dar o relevo desta força narrativa e do conteúdo de seu alcance:

²³Essas e outras são elaborações retiradas das discussões, estudos e considerações ocorridos em algumas disciplinas realizadas no Mestrado.

...É largado na porta de uma peixaria. Enxame de moscas lhe cobrem o rosto, sem que faça um gesto para espantá-las.

(...) Dario em sossego e torto no degrau da peixaria, sem o relógio de pulso (...)

O guarda aproxima-se do cadáver, não pode identificá-lo – os bolsos vazios. Resta na mão esquerda a aliança de ouro, que ele próprio - quando vivo – só destacava molhando no sabonete (...)

Um menino de cor e descalço vem com uma vela, que acende ao lado do cadáver (...)

Três horas depois, lá está Dario à espera do Rabecão. A cabeça agora na pedra, sem o paletó. E o dedo sem a aliança. O toco de vela apaga-se às primeiras gotas de chuva, que volta a cair. (TREVISAN, 1994, p. 18-20).

Em meio à rua um homem cai, um espetáculo público segue-se, a morte assistida e acompanhada pela avareza, indiferença. Hora da absoluta solidão. Dario morre sem identidade, sem bens, sem compaixão...até que um menino lhe estende uma vela que se apaga com a chuva, restando um corpo deixado às moscas, abandonado à rua, na mesma condição do único semelhante que lhe fora solidário. Resta-lhe a hora do encontro consigo mesmo, com a hora de sua perda, de seu encontro marcado. Em *Uma Vela para Dario* o escritor Dalton Trevisan põe em cena a hora do encontro com a morte, do mesmo modo, o faz, em *A Morte de Ivan Ilitch*, Tolstoi, Dario, na cena de sua morte, é a expressão do desamparo extremo da vida humana, assim como Ivan.

3.3.2 Com o Passar das Horas Ivan Ilitch Assiste à Morte Acabar

Retomando Lacan, em seu ensinamento sobre a *Ética da Psicanálise*, no Seminário VII, cabe resgatar algo que se aplica com precisão à narrativa que Tolstoi tece no momento em que Ivan Ilitch já sabe que "Acabou a morte! Ela já não existe mais." (TOLSTOI, 1981, p. 86).

"Procurou o terror habitual mas não o achou. 'Onde está ela? Que morte?' Já não tinha medo, porque também a morte já não existia." (TOLSTOI, 1981, p. 85).

Nesse processo lento que foram seus últimos dias, Ivan fora "avançado" na zona em que a morte invade a vida, "ficar em casa e ver as horas passarem, intermináveis, uma a uma, como num eterno suplício. E ainda por cima obrigado a

viver assim a beira do abismo, completamente só, sem uma pessoa que o entenda e se compadeça dele." (TOLSTOI, 1981, p. 48).

Sua vida, ou o que restava dela, o forjou a saber de sua desolação, no longo e silencioso decorrer das horas. Repetindo Lacan: "...onde o homem, nessa relação consigo mesmo que é sua própria morte, (...), não deve esperar ajuda de ninguém." (LACAN, 1988, p. 364). Esse limite/ultrapassamento ele avança sozinho e traído, entregue ao desamoramento radical. Até que o medo se dissipa porque já não há mais a esperança. Acabou.

No texto de Tolstoi são muitos os momentos em que esse desamparo marca sua presença. Ivan Ilitch sabia que a única pessoa que se importava com sua dor era um criado, Guerássim deixava que seu senhor repousasse os pés em cima de seus ombros. Numa noite, quando conseguiu convencer o criado a deixá-lo só, Ivan Ilitch,

deitou-se de lado, com uma das mãos sob o rosto e teve pena de si mesmo. Esperou apenas que Guerássim tivesse saído e então não agüentou e chorou como uma criança. Chorava mais pela sua situação desesperadora, sua horrível solidão, pela crueldade dos homens e a crueldade de Deus, e pela ausência de Deus.

'Por que fizeste tudo isso? Por que me trouxeste para este mundo? Por que me torturas assim?'

Ele não esperava qualquer resposta, chorava por não ter e por não poder ter resposta...

Depois acalmou-se, parou de chorar, parou mesmo de respirar, e ficou alerta; como se apurasse o ouvido para uma voz silenciosa, a voz da alma, para o desenrolar de pensamentos que, se elevavam dentro dele.

'De que precisas?' (...) 'De que precisas?', repetia ele. 'De que?'

'De não sofrer'. 'De viver', respondeu. (TOLSTOI, 1981, p. 73).

Ivan Ilitch, não é herói, não é príncipe nem rei, nem sequer um semideus, é apenas um homem, um homem comum que assiste, não à morte de um ente amado, mas descobre a existência dela acontecer, chegar em sua própria vida. "Que vem a ser isso? Será verdade a morte, que vem chegando? E a voz interior respondia: 'sim é a morte!'" (TOLSTOI, 1981, p. 76). À medida que a doença agravava, seus sofrimentos aumentavam e, assistia sua vida piorar, cada vez mais e mais... "Não há explicação possível! Padecimentos, a morte ... por quê?" (p. 78).

Não era apenas seu corpo cada vez mais adoecido que o agitava, o sofrimento físico era terrível, até que se deitou no divã, para de lá nunca mais sair e, isso, ele o sabia. O desamparo, o vai e vem de esperanças vãs se instalaram em sua alma. "É impossível lutar, pensava. Mas se eu compreendesse a razão de tudo? Mas até isso é impossível..." (TOLSTOI, 1981, p. 78).

Ele sabia que estava mal. A cada vez que o médico vinha visitá-lo, ficava, para ele, mais claro, era grave, não havia mais um pontinho luminoso que pudesse lhe dar esperança.

Meu Deus, meu Deus, suspirou. Começa tudo outra vez, e nunca vai acabar.(...) Não é questão de apêndice ou de rim, mas de vida ou ... morte. Sim, minha vida está se esvaindo aos poucos e eu não sou capaz de retê-la. Essa é a verdade. Por que tentar me iludir? Pois não é evidente para todos, menos para mim, que estou definhando, que é apenas uma questão de semanas, dias – talvez agora mesmo? Antes havia luz; agora são as trevas.

E sua raiva crescia, a cada esperança que partia. Angustiado e sem mais poder acreditar que era somente um mal passageiro, que logo voltaria à repartição e à sua "vidinha" medíocre. Perante a constatação de que os outros continuariam, sua ira corroía-o.

...A morte. Sim é a morte. E todos eles que não sabem, ou não querem saber, não têm pena de mim. Estão se divertindo. (Através da porta aberta ouvia os sons de vozes...) Eles estão indiferentes, mas um dia também vão morrer, como todo mundo. Imbecis! Vou primeiro, mas logo chega a vez deles. E eles se divertem. Que estúpidos! A raiva sufocava-o. (TOLSTOI, 1981, p. 52).

Seu maior suplício, o que achava insuportável, era a mentira, em especial, o fingimento que todos tentavam representar em sua presença: de que o mal que o abatia não passava de uma doença grave. Ele sabia, todos sabiam, ele era um moribundo e qualquer tentativa de curá-lo faria apenas procrastinar seus sofrimentos e postergar o desenlace. Mentiras assim e a dissimulação o atormentavam. Pensava, consigo, esse clima de falsidade que o cercava às vésperas da morte era muita hipocrisia. "...Basta de mentiras! (...). Ao menos parem de fingir. Mas nunca teve coragem para tanto..." (TOLSTOI, 1981, p. 62). Percebia com clareza que sua morte não estava sendo valorizada pelos outros, que seria algo corriqueiro e, até,

desagradável. Traria transtornos a quem teria que se ocupar dos rituais fúnebres obrigatórios; atrapalharia os planos cotidianos da esposa, sempre afeita às trivialidades da vida social, da filha preocupada com seu noivado.

O único que se importava era o criado Guerássim, não distorcia os fatos, assim como não escondia a pena que sentia do patrão. Quando, uma vez, despedia-se dele, disse-lhe, com sua simplicidade e honestidade: "— Todos nós teremos de morrer. Então, por que não fazer o possível?" (TOLSTOI, 1981, p. 62). Dava, em suas atitudes, a certeza ao moribundo, que seu trabalho não o incomodava, ao contrário, justamente por estar ajudando alguém à beira da morte, pensava que haveria de ter alguém "...para consolá-lo quando chegasse a sua vez". (p. 62).

De fato, o que mais incomodava Ivan Ilitch não eram a mentira e o fingimento, mas a verdade. A verdade que ele percebia, sua morte era certa e não causava em ninguém pena ou compaixão, evidentemente sentia vergonha de confessar tais pensamentos infantis. Mas, desejava, ansiava em seu íntimo, ser consolado, acariciado, "...como se afagam e consolam as crianças..." (TOLSTOI, 1981, p. 63). Assumia um ar sereno, formal perante as visitas, mas para si confiava secretamente que não passava de fachada, do mesmo modo como agiam com ele, inutilmente esperava "...que lastimassem a má sorte que se abatera sobre ele..." (p. 63).

Às perguntas do médico respondia com evasivas. Até que lhe disse "Sabe perfeitamente que não pode me ajudar em nada. Portanto, deixe-me em paz." (TOLSTOI, 1981, p. 79). Cumprindo suas obrigações de médico dizia-lhe insistentemente que poderia lhe aliviar o sofrimento. Mas, Ivan só queria ficar em paz, pois, àquela altura dos acontecimentos, sabia que ninguém poderia ajudá-lo; nem remédio algum havia no mundo que pudesse aliviar sua dor. Ela só acabaria quando tudo já tivesse acabado.

...O médico saiu e disse a Prascóvia, (...), que o único remédio era o ópio, para aliviar-lhe os sofrimentos que deviam ser enormes.

Quando dizia que os padecimentos físicos de Ivan Ilitch eram terríveis, o doutor manifestava a simples expressão da verdade. Mas as dores morais do enfermo eram ainda mais terríveis que as físicas, e eram elas sobretudo que o torturavam. (TOLSTOI, 1981, p. 79).

Leon Tolstoi narra, conforme argumenta a crítica, o cruel enredo do protagonista da morte, sozinho, sem piedade dos amigos ou da família, assiste à morte se aproximar e com ela a falta de compaixão e solidadriedade. Mesmo assim, em seu foro íntimo, indignado com o destino, a personagem Ivan Ilitch indaga não acreditar ser possível que todos os homens estejam condenados a passar por tal desespero.

Construções da arte literária, como essa, com a precisão de um "mestre" do conhecimento do obscuro que habita a alma humana, mostram a face, nem sempre revelada, do caráter do homem diante das várias formas de miséria, da desgraça, das diferenças e, principalmente, da morte de um próximo. De modo enfático e sem a preocupação em chocar o leitor, Leon Tolstoi retrata em *A Morte de Ivan Ilitch*, o que todo ser humano um dia já pensou, mas nunca teve coragem de confessar.

...o fato da morte de um conhecido tão próximo despertou em todos, como sempre, o sentimento de alegria de que quem morreu foi ele e não eu.

Isso: antes ele do que eu, foi o que cada um pensou ou sentiu.

Os mais chegados, considerados amigos de Ivan Ilitch, também se viam obrigados, sem querer, a achar que deviam atender a obrigações sociais enfadonhas, ao estarem presentes à encomendação do corpo e dar os pêsames à viúva... (TOLSTOI, 1981, p. 10 e 11).

Esse breve comentário de um colega de trabalho, na segunda página, é por si, o suficiente para prender o leitor a seguir até o final dessa novela. Apesar de ser um texto denso, de "gosto amargo", retrata a morte anunciada nas primeiras páginas, da personagem Ivan Ilitch, fazendo um retorno, num tempo, em que este ainda gozava de saúde, até o surgimento dos primeiros sinais da doença.

O final deste enredo começa a ser desenhado, mostrando a chegada da morte fazendo seu trabalho: a cada hora e, aos poucos, a destruição da carne, das funções dos órgãos; confundindo e fragmentando o pensamento de um homem habituado às leis, ao uso da razão; até que começa a se apoderar de seu mais íntimo, sua alma. Ivan Ilitch não tem mais como negar, ela se aproxima cada vez mais, sua hora está marcada. Porém, a desconhece, pode ser horas, dias,..., amanhã. Com o passar das horas, começa a ver toda a sua vida passando vagarosamente em sua mente, tudo o que fez, ou deixou de fazer; tudo que possuiu

ou perdeu; todos os anos passados, reduzido ao vazio absoluto do nada, da falta de sentido: para quê? por que eu? e os outros vão continuar? o que me resta? "Mas então, o que significa isto? Por quê? Impossível. É impossível que a vida seja tão estúpida assim, tão má..?" (TOLSTOI, 1981, p. 75). São algumas e muitas outras perguntas, que ele faz para si mesmo, mas sabe certamente que nunca, jamais, encontrará resposta alguma. Era tudo uma ilusão? Tudo acabará como se jamais tivesse existido?

...'Mas se é assim', disse consigo, 'e se eu deixô a vida com o sentimento de ter esbanjado, destruído tudo que me foi oferecido, e se a perda é irreparável, então...'

Virou-se de costas e começou a examinar a sua existência de um ponto de vista inteiramente novo. Quando de manhã viu o criado, logo a mulher, depois a filha, o médico, cada gesto, cada palavra que eles diziam confirmavam a terrível verdade que (...) lhe tinha sido revelada. Em todos eles se reviu, descobrindo clarissimamente que nada daquilo deveria ter sido daquele jeito. Que tudo era uma enorme mentira, horrorosa, que escondia a vida e a morte. Esse sentimento cresceu, multiplicou-lhe os sofrimentos. Gemia e agitava-se (...). E era por isso que odiava a todos. (TOLSTOI, 1981, p. 80)

Enquanto sua sorte é desenhada, os personagens que estão envolvidos são "esculpidos" na realidade da vida humana: quer Ivan Ilitch, protagonizando a morte, negando-a até não poder mais, quer as vidas de seus pares sendo atrapalhadas em seus planos. "A atitude de Prascóvia Fiódorovina para com a doença do marido resumia-se em demonstrar a todo mundo e ao próprio Ivan Ilitch que ele era o único responsável pela enfermidade e em considerá-la como um desgosto a mais que o marido lhe dava..." (TOLSTOI, 1981, p. 46). Em uma das visitas cotidianas do médico à Ivan Ilitch, Prascóvia ao chegar atrasada ao quarto do marido, beija-o e começa a dar explicações sobre sua distração em não perceber a hora passar. Ivan Ilitch mede-a de cima a baixo. "...Sente que a odeia com toda força da alma. E o contato com ela desperta-lhe uma golfada de rancor que o faz sofrer ainda mais." (p. 68). Sua atitude era sempre a mesma, reclamava da rebeldia do marido em aceitar as recomendações médicas, chamava-lhe a atenção diariamente, cumprindo seu papel de esposa zelosa.

Certa noite, a esposa entrou no quarto do doente, preparada para ir ao teatro, toda arrumada, enfeitada e, imediatamente, a relembrar para o marido que ele próprio havia insistido em que comprassem um camarote. Prascóvia não escondia sua satisfação, no entanto, um pouco culpada, pôs-se a explicar-lhe que não fazia a menor questão de sair por ter que deixá-lo só, mas iria pelos filhos, pois para eles certamente seria educativo, além de um prazer estético. Havia ainda o fato de a filha estar acompanhada do noivo, e que não ficaria bem deixá-los sós.

Tudo que nos últimos tempos do que restava de sua vida, Ivan Ilitch não suportava, fingimento, mentiras, hipocrisia e a falta de compaixão com ele, repetiu-se no próprio velório. A começar pela presença, para cumprir com as aparências, de um colega, que não é qualquer um, mas aquele que respirara aliviado ao saber que fora Ivan e não ele. Sua alegria confessa talvez não faça referência à morte em si, mas à possibilidade que se abre com essa morte, pois Pior Ivánovitch aspira a ocupar o cargo que a morte de Ivan Ilitch deixa em aberto.

Esses dois personagens – Prascóvia Fiódorovna e Pior Ivánovitch – possuem algo em comum, seus interesses individuais. Tolstoi, talvez não por acaso, faz isso aparecer no encontro dos dois, justamente ao começar a cerimônia fúnebre. Ela respira de alívio ao encontrá-lo. Dissimulada, como sempre, diz-lhe saber que ele era um verdadeiro amigo de Ivan Ilitch. Pior Ivanovitch, condizente com seu caráter, aperta a mão da viúva e demonstra sua comoção. Prascóvia convida-o para uma conversa antes de iniciar a cerimônia, ele a acompanha. Após um pequeno debate da viúva com seu mordomo, acerca dos custos do jazigo, ela volta-se para o amigo do falecido e diz que seria hipócrita se deixasse que a dor que sente, neste instante, a impedisse de tratar de assuntos práticos. Mais uma vez, demonstra ao olhar do outro que suas atitudes sempre dizem respeito aos cuidados para com o marido. Tomando completa sua encenação, pega um lenço e dirigindo-se a Pior Ivánovitch diz-lhe que precisa tratar de um assunto muito sério.

– Ele sofreu terrivelmente nos últimos dias.

– Foi mesmo? – indaga Pior Ivánovitch.

– Ah, horrivelmente! Não apenas nos últimos minutos, mas durante horas seguidas não parou de gritar. (...). Foi insuportável. (...). Ah, o que agüentei! ...

A lembrança do sofrimento de alguém que conhecera tão de perto, (...), repentinamente encheu Pior Ivánovitch de pavor, apesar da consciência do fingimento tanto seu como da viúva (...)

E isso pode me acontecer a qualquer momento, agora mesmo, pensou apavorado. Todavia, sem saber por que, veio-lhe em socorro a idéia de que tudo aquilo tinha ocorrido com Ivan Ilitch e não com ele... (TOLSTOI, 1981, p. 17 e 18).

Após essa conversa entre os dois a respeito dos últimos sofrimentos do morto, Prascóvia Fiódorovina estava pronta para inquirir de Pior Ivanovitch, qual, de fato, era a razão de sua verdadeira preocupação ao arrastá-lo para toda essa conversa. "...Uma pergunta resumiria seu problema. Como devia fazer para habilitar-se à pensão pela morte do marido. (...). Na verdade, o que ela queria era saber se não haveria alguma forma de arrancar mais dinheiro ainda..." (TOLSTOI, 1981, p. 18).

Após travar esse diálogo com Prascóvia, Pior Ivánovitch estava a caminho da saída quando encontrou o filho de Ivan Ilitch e mais uma vez sentiu necessidade de demonstrar tristeza, assim como perante o criado Guerássim. Para quebrar o silêncio falou "... – Que pena, hem! – Deus quis assim. Para lá todos nós iremos – ..." (TOLSTOI, 1981, p. 19 e 20).

O filho e o criado eram os únicos que se importavam e dedicavam carinho e atenção a Ivan Ilitch durante sua moléstia. Guerássim é, aliás, a única personagem que demonstra saber do destino humano, no sentido de saber daquilo que a Psicanálise nomeia como castração. Talvez esta suposição justifique o fato de fazer seus deveres para com o patrão com zelo e tranqüilidade.

O texto protagonizado por Ivan Ilitch é adaptado por Raimundo Carrero, no Brasil, em Recife, como peça de teatro, montagem no Pina por Janaína Lima, dirigido por José Francisco Filho. A nota a respeito deste trabalho argumenta que Nikoláievitch Tolstói é um dos autores mais importantes do século XIX.

A vida de Ivan Ilitch era das mais simples, das mais vulgares, e, contudo, das mais terríveis. Juiz do Tribunal, falecia aos quarenta e cinco anos. Era filho de um funcionário que, tendo servido em vários ministérios e departamentos de São Petesburgo, fizera aquele tipo de carreira que leva as pessoas a uma situação da qual, pela antiguidade, não podem ser demitidas". Este trecho do primeiro parágrafo do segundo capítulo do livro **A Morte de Ivan Ilitch**, de León Tosltói, vale como um perfil do protagonista do texto (...) é um dos contos mais dramáticos da literatura universal...²⁴

Ainda, no *Jornal do Comércio*, acompanhando a matéria a respeito da montagem, há uma nota sobre algumas das obras de Leon Tolstoi, dentre elas, um destaque especial para *A Morte de Ivan Ilitch*:

... um personagem que ninguém construiu igual no mesmo número de páginas. O pensamento de Tolstói, moralista, grandiloquente, é de difícil assimilação pelo leitor moderno, mas a descrição do carreirista sem caráter Pedro Ivanovitch se faz nas dez páginas iniciais, nas quais nada, nenhum detalhe, é redundante. Em sua sede de aceitação social, incapaz de ter opinião própria, Ivanovitch leva uma vida covarde e representa o homem no que tem ao mesmo tempo de mais mesquinho e presunçoso: a crença de que não vai morrer.²⁵

Na nota de apresentação à obra, Luiz Carlos Lisboa comenta que nenhuma outra de suas obras resume tão fielmente a vida de Leon Tolstoi, quanto *A Morte de Ivan Ilitch*. Discorda da opinião que afirma ser uma novela que retrata uma história de conversão *in extremis*. Argumentando que está longe disso, faz a demonstração de um teorema existencial, por ser uma sucessão de causas e efeitos que transcorrem sem a devida percepção em quase toda vida humana. Luiz Carlos Lisboa evoca Turguéniev, quando este esboçou sua 'teoria do homem inútil'; comentando que ele não "... chegou às conseqüências que Tolstoi conheceu e mostrou na obra, de um modo pungente e inesquecível. Em 1886, ao terminar sua leitura, Tchaikovski afirmou que a Rússia estava diante do maior escritor de todos os tempos, e que ..." (TOLSTOI, 1981, p. 5) esta obra era uma demonstração de sua genialidade.

²⁴Nota sobre a peça. *Jornal do Commercio*, Recife, 01.02.2000.

²⁵Nota sobre a peça. *Jornal do Commercio*, Recife, 01.02.2000.

A respeito do protagonista, Luiz Carlos Lisboa acrescenta que Ivan Ilitch não é um tipo incomum de egoísta, que alcançou sucesso profissional e se tornou acomodado em sua vida. É muito mais do que isso porque retrata

... o homem comum de nosso tempo, imediatista e pragmático, dono desse tipo de mente 'acumulativa' tão característica dos grandes centros urbanos e da classe média que neles prospera. Somos quase todos Ivã Ilitch, na nossa eficiência especializada, na superficialidade com que passamos sobre os problemas fundamentais, na indiferença em relação à dor, à verdade, à precariedade da vida. Quando essa estrutura depara com a doença, a morte, e o egoísmo dos outros – não discursivamente mas num encontro frente a frente – sobrevém a angústia, o desespero, o poço sem fundo do sofrimento total." (TOLSTOI, 1981, p. 6).

Nessa nota de apresentação, Luiz Carlos Lisboa adenda que a obsessão de Tolstoi pela morte surgira do fato de haver testemunhado a agonia do irmão Nikolai.

Assim, Tolstoi também assistiu à morte de um ente amado e, deste encontro angustiante com o fim inevitável, surgira uma mudança integral em sua vida, no real, e talvez tenha surgido esta obra.

...Ivã Ilitch, como quase todos nós, é o homem incapaz de 'morrer' para qualquer coisa – os prazeres, as ofensas, a glória e o elogio. Colocado em face do sofrimento e da morte, descobriu a realidade do inferno, de que falam os mitos e as tradições religiosas.. O horror do inferno em vida cessa (...) com a morte pura e simples do corpo. Ivã Ilitch conhece a ambas no período de algumas horas. A autópsia psicológica do desespero é exercida com frieza inigualável em Tolstoi. A escalada vai da constatação surpreendente ("isto pode acontecer também comigo") ao ódio dos outros, os que não se encontram diante do abismo negro e ainda podem viver como se não fossem encontrá-lo jamais. O mais difícil é o reconhecimento de que toda vida foi, até então, um amontoado de futilidades e falsidades sem limites. *Memento mori*. Quem se lembra da morte inexorável, quando se sente cheio de energia e saúde?... (TOLSTOI, 1981, p. 6 e 7).

Para concluir, acrescenta que os homens comuns como Ivan Ilitch precisam ser sacudidos por algo terrível. Esta obra de Tolstoi, corroborando com a opinião de Otto Maria Carpeaux, "...é um dos momentos mais importantes da ficção universal precisamente porque tem como tema uma circunstância que ocorre a todo instante, onde quer que haja homens, sofrimento, medo e morte." (TOLSTOI, 1981, p. 7).

O final deste comentário sobre *A Morte de Ivan Ilitch* faz lembrar o comentário a respeito da Epopéia de Gilgamesh; ao falar da transitoriedade de todas as coisas vivas, dirá que uma história como esta, do encontro com a morte, será

uma lição que "...para lá dos confins dos Tempos, não deixaram de repetir." (TOLSTOI, 1981, orelha).

Da época da epopéia de Gilgamesh e seu escrito gravado em tabletes de pedra muitos anos A.C., que de tão distante fica difícil de precisá-lo, ao tempo em que Leon Tolstoi cria *A Morte de Ivan Ilitch* em 1855, transcorre um grande espaço de História. A passagem do tempo marcada por um período tão longo dá provas de que, para evitar se defrontar com este momento da vida, o homem utiliza todos os recursos possíveis, mas inutilmente. Resta apenas uma saída para tanto: não deixar de repeti-lo na forma de escrito, por todos os tempos, uma vez que o escrito permanece depois que seu autor partiu.

A vida e o desenrolar da morte de Ivan Ilitch, a expectativa de seu amigo e colega de departamento Pior Ivánovitch, e a hipocrisia dos cuidados de sua esposa Prascóvia, são amostras diversas de fragmentos possíveis de pensamentos, atitudes da personalidade de um Brás Cubas, tanto na hora de sua morte quanto em momentos de sua vida em situações oportunistas das quais imediatamente pensaria como levar vantagens como alguns que rodeiam o leito de morte de Ivan Ilitch. Evidentemente, essa novela de Leon Tolstoi e o romance de Machado de Assis são obras-primas da literatura naquilo que ambas revelam, a crueldade, a mesquinha e mediocridade da "bela alma" humana. Sem deixar ainda de desnudar o egoísmo que tem sua fonte no narcisismo primário. Nesse desnudamento da face oculta da natureza humana, esses escritores descrevem pensamentos que algumas vezes ocorrem na consciência, mas não saem pela boca e, imediatamente depois, são refreados pela censura, para lugar mais seguro.

Em tempo de concluir, resta citar um trecho que parece constituir a essência dessa obra de Tolstoi:

...chegou a um ponto em que a mulher, a filha, o filho, os criados, os amigos, os médicos e principalmente Ivan Ilitch compreenderam a uma só vez que todo o interesse pelo seu estado se resumia, para os demais, em saber quando deixaria livre a vaga que ocupava, ou iria libertar os vivos do mal estar que sua presença causava; e, finalmente, para ele, quando se livraria dos sofrimentos. (TOLSTOI, 1981, p. 57).

Com o passar das horas, das muitas horas, Ivan Ilitch encontra, finalmente, a liberdade, acabou o sofrimento, o desamparo, o medo, todos eles, e nada lhe diz mais respeito; tudo é passado. Chega a um outro tempo em que seu pensamento já não lhe causa mais dores; seu corpo que, tão terrivelmente o castigou, nos últimos tempos, não sente mais, não geme; essa é a hora em que sua alma dá um último suspiro. Sem grito, despede-se do que já não existe.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percorrido o caminho de investigação sobre a dimensão inexorável ~~oferecida à experiência humana~~, restam considerações por fazer. Este percurso teve o interesse de penetrar o universo da personagem de ficção nas palavras de seus criadores, e a avaliação dos teóricos do mundo ficcional imaginário a respeito da origem e função da personagem no contexto da obra. Os seres de papel, produto da ficção, são mais *acessíveis que os próprios seres humanos*, tal afirmação, da teoria literária, suscitou a que se origine deste ponto o presente estudo. Esta assertiva insinua que a ficção, por meio de seus protagonistas, "encena" o homem, conforme depoimento de escritores, *retirados de cenas do cotidiano, irrupções da memória em acontecimentos alojados em casas do passado ou histórias recentes*. Deste processo de transfiguração surgem histórias moldadas da argila "das experiências humanas," cuja matéria prima o imaginário se apropria e dá forma ao contexto ficcional, seguindo as leis da criação do romance.

Se a ficção é o único lugar no qual os *seres humanos, intencionalmente, se tornam transparentes*, é possível considerar que ela reproduz o *mistério do ser humano*. Com recursos inesgotáveis, o autor conduz os olhos do leitor àquilo que o agita intimamente, às *tramas psíquicas e sintomáticas* do ser ficcional. Talvez repouse neste argumento a justificativa para a hipótese levantada por Freud e Lacan de que há algo em cena no palco e nos escritos literários: a que cada um é chamado a viver uma espécie de catarse, pois, neste contexto alguma coisa lhe diz intimamente respeito, o homem é conclamado a um envolvimento, quer com o protagonista, quer com a narrativa, quer com o enredo, pelo efeito de reconhecimento, de identificação a esse mundo imaginário que se propala na encenação, a que assiste fazendo, como espectador, uma releitura.

A trajetória, posteriormente, percorrida chegou ao terreno de obras de ficção da Literatura Universal. Para tanto, ocupou-se da morte por meio da análise freudiana do texto com o intento de questionar sua legitimidade como análise literária. Ao

recorrer a essas obras, deparou em seu horizonte aberto com toda sorte de estilos, sentimentos, tragédias e dramas encontrando o lirismo e a amargura de Gilgamesh; o estilo destemido e vítima voluntária de Antígona; os tropeços "desvairados" na procrastinação de um personagem shakespeariano; e o gosto amargo do desamparo e da solidão absolutos de Ivan Illitch, de Tolstoi e Dario, de Dalton Trevisan.

Como aproximação para esta travessia teve na neurose de Brás Cubas a via que funcionou como "porta voz" da falência de uma vida sem desejo, sem realizações, a *falsidade das aparências* de quem *sai quites com a vida* e sem ressentimentos. Brás Cubas de tanto negar, finaliza suas memórias com um termo freudiano: *das negativas*.

Ao trilhar o caminho da confluência de disciplinas distintas como eixo de fundamento para a discussão, permitiu-se a construção de alguns pressupostos. Relembrando Maria Antonieta Celani, que retoma as palavras de Sommerville (1993), o encontro destas águas, como ondas, talvez cause maremotos, tempestades ou calma, uma previsão como esta somente o futuro terá a dizer. A única certeza é que estão lançadas ao mar, à sorte ou ao destino, alguns *delineamentos toscos* surgidos, como frutos, no percurso deste ensaio. A finalidade de concluir algo é poder dizer um pouco mais daquilo que havia até então, para relançar, novamente, ao "mar" no turbilhão das idéias, o contexto ficcional fomentando releituras, discussões, contestações, para que neste contínuo processo de devir, novos pressupostos possam vir ao encontro destes para adicionar ou refutar; enfim, para que a dialética mantenha seu sentido e existência. O dialogismo, exercido aqui a partir da transdisciplinariedade, foi a mola propulsora e impulsionadora do espírito que quer saber. Um momento de concluir é apenas a junção de considerações, o germe que semeia pequenas "fagulhas" de saber, de ciência, ou de "verdade" para que a história continue a escrever seu próximo capítulo.

Ao longo da História, a *posição do homem diante da morte*, os rituais de despedida, podem ter mudado radicalmente de uma época para outra, de civilização para civilização, *domada, selvagem, negada, dissimulada, banida...*, enfim, as

diversas roupagens, ou recursos cênicos culturais condizentes com cada sociedade e sua política teriam possibilitado ao homem aceder à sua finitude? Uma questão parece permanecer manifestando, silenciosamente, seus ruídos à sombra da noite: a morte é, de fato, aceita com naturalidade, ou o é com a mesma "naturalidade" com que sempre foi aceito o sexo? Ou a aceitação deste *capricho* da Natureza é apenas retórica e mais uma das maneiras de sua negação, utilizando todos os recursos possíveis da razão?

Ademais, a morte é de todas as experiências da vida a mais insuportável e temida não, particularmente, por seu caráter insondável, já que, a visada, o vivido da morte do outro faz voltar para o homem a sentença que o aguarda: todos morrem e isso todo mortal sabe, o eu sabe, a consciência sabe; o inconsciente, postulado freudiano, desconhece-a e nega-a. Tal paradoxo parece acompanhar o homem durante toda sua vida. Dessa forma, a neurose irrompe trazendo em sua morada o conflito: o eu sabe, tem consciência do fim; o inconsciente nega-se a saber, não há possibilidade de fazer registro de que junto com o corpo seu destino é fenecer. Debaixo desse paradigma a vida segue sua existência e, em seu decorrer, a dor, o sofrimento, a separação são encontros inevitáveis. Na próxima esquina, em algumas horas, a morte chega e deixa suas marcas. A forma humana encontrada para a vida continuar após essa hora – conhecida pela separação do outro – irrompe na diversidade de saídas, dentre elas, as criações da mente laborativa, assim, a arte, a escrita, objeto que ocupa o centro deste estudo, demonstra ser uma das "belas" formas de expressar a dor e promover o luto ao colocar na palavra escrita a angústia por antecipação.

Quando, em *Sobre a Transitoriedade*, escreve Freud que, *um luto chega a seu fim espontaneamente*, quer dizer que se faz a elaboração do objeto perdido substituindo-o por outro, e reencontrando a capacidade de revestimento libidinal recupera-se a potencialidade de amar. Fazer o luto equivale a "renunciar" ao objeto para sempre perdido, saber, de fato, que na vida não se pode ter tudo. Dessa difícil

elaboração abre-se uma nova possibilidade de criar e reconstruir a partir do que é possível vir a ter, desejar e correr, novamente, o risco de perder.

A arte, o trabalho, um novo filho podem ser formas de compensação ou elaboração do ser amado que partiu, pois, afinal, a vida continua para os que ficam, como ensina a história do *primeiro herói humano à procura da vida eterna*, a morte os deuses distribuem a todos, somente não marcam a hora deste encontro com a sorte comum. "...Quanto a nós, os nossos dias estão contados, as nossas ocupações são um sopro de vento." (GILGAMESH..., 1992, p. 32). Um sopro de vento que pode até mesmo se transformar em memórias póstumas.

REFERÊNCIAS

- ARIÈS, Phillipe. **O homem diante da morte**. Ribeiro. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. v. 1 e 2.
- ARIÈS, Phillipe. **Sobre a história da morte no ocidente desde a idade média**. 2.ed. Lisboa: Teorema, 1989.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. 2ª.ed. Rio de Janeiro: Cvilização Brasileira, 1977. (Edições críticas de obras de Machado de Assis).
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Nova Cultural, 1988. (Coleção Os Pensadores).
- BOSI, A. Machado de Assis. **Escritores brasileiros**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, s.d.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1993. (Série Princípios).
- CALLADO, Antonio. 'Gilgamesh' confirma o dilúvio. **Jornal Folha de S. Paulo**, 5 jul. 1992. Cademo Mais.
- CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CANDIDO, Antonio. **Na sala de aula: cademo de análise literária**. 6.ed São Paulo: Ática, 1998. (Série Fundamentos).
- CARVALHO, Marilza Izidro V. P. de. De uma ética do desejo. **Atas da Coisa**, Curitiba: Coisa Freudiana – Transmissão em Psicanálise, n.4, 1990.
- CARVALHO, Marilza Izidro V. P. de. Do amor de transferência: um encontro do desejo. **Atas da Coisa**, Curitiba: Coisa Freudiana – Transmissão em Psicanálise, n.5, 1991.
- CARVALHO, Marilza Izidro V. P. de. Do voto freudiano: o sujeito em questão. In: SEMINÁRIO A PSICANÁLISE E O MAL ESTAR NA CIVILIZAÇÃO. Curitiba: Universidade Federal do Paraná – Departamento de Psicologia, 1997.
- CARVALHO, Marilza Izidro V. P. de. Editorial – um ato de fundação. **Estilo**, Curitiba: Revista da Escola Brasileira de Psicanálise – Paraná, n.1, 1998.
- CARVALHO, Marilza izidro V. P. de. Mais além da culpa. **Atas da Coisa**, Curitiba: Coisa Freudiana - Transmissão em Psicanálise, n.7, 1993.
- CARVALHO, Marilza Izidro V. P. de. O desejo advertido. **Atas da Coisa**, Curitiba: Coisa Freudiana – Transmissão em Psicanálise, n.3, 1989.
- CARVALHO, Marilza Izidro V. P. de. Tu és isso. **Mais - Um**, Curitiba: Escola Brasileira de Psicanálise, n.2, 1995.

- CELANI, Maria Antonieta. Transdisciplinariedade na lingüística aplicada no Brasil. In: SIGNORINI, Inês, CAVALCANTI, Marilda C. (Orgs.). **Lingüística aplicada e transdisciplinariedade questões e perspectivas**. Campinas (SP): Mercado de Letras, 1998.
- CHAGAS, Wilson. **A fortuna crítica de Machado**. Porto Alegre: Movimento, 1994.
- DICIONÁRIO Enciclopédico de Psicanálise: o Legado de Freud e Lacan. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.
- DURAND, Gilbert. **O imaginário**. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FEIJÃO, Jane Mara. Da clínica fonoaudiológica aos efeitos produzidos na linguagem do sujeito afásico. Curitiba, 2001. Dissertação (Mestrado) UFPR.
- FOUCAULT, Michel. **L'ordre du discours**. Paris: Gallimard, 1971.
- FOUCAULT, Michel. **O nascimento da clínica**. 4.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1994.
- FREUD, Sigmund. **A interpretação de sonhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1980. (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud). v.4 e 5.
- FREUD, Sigmund. **A juíza - carta 91**. Rio de Janeiro: Imago, 1980. (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud). v.1.
- FREUD, Sigmund. **Alguns sonhos de Descartes: uma carta a Maxime Leroy**. Rio de Janeiro: Imago, 1980. (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud). v.21.
- FREUD, Sigmund. **Tipos psicopáticos no palco**. Rio de Janeiro: Imago, 1980. (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud). v.7.
- FREUD, Sigmund. **Carta a Reik sobre Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Imago, 1980. (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud). v.21.
- FREUD, Sigmund. **Contribuição a um questionário sobre leitura**. Rio de Janeiro: Imago, 1980. (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud). v.13.
- FREUD, Sigmund. **Delírios e sonhos na 'Gradiva' de Jensen**. Rio de Janeiro: Imago, 1980. (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud). v.9.
- FREUD, Sigmund. **Dostoiévski e o parricídio**. Rio de Janeiro: Imago, 1980. (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud). v.21.
- FREUD, Sigmund. **Escritores criativos e devaneio**. Rio de Janeiro: Imago, 1969. (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud). v.9.
- FREUD, Sigmund. **O eu e o isso**. Rio de Janeiro: Imago, 1980. (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud). v.19.

FREUD, Sigmund. **O humor**. Rio de Janeiro: Imago, 1980. (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud). v.21.

FREUD, Sigmund. **O mal estar na civilização**. Rio de Janeiro: Imago, 1980. (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud). v.21.

FREUD, Sigmund. **O Moisés de Michelangelo**. Rio de Janeiro: Imago, 1980. (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud). v.13.

FREUD, Sigmund. **O prêmio Goethe**. Rio de Janeiro: Imago, 1980. (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud). v.21.

FREUD, Sigmund. **O sinistro**. Rio de Janeiro: Imago, 1980. (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud). v.17.

FREUD, Sigmund. **O tema dos três escrínios**. Rio de Janeiro: Imago, 1980. (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud). v.12.

FREUD, Sigmund. **Os chistes e sua relação com o inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago, 1980. (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud). v.8.

FREUD, Sigmund. **Prefácio a Edgar Allan Poe, de Marie Bonaparte**. Rio de Janeiro: Imago, 1980. (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud). v.22.

FREUD, Sigmund. **Reflexões para os tempos de guerra e morte**. Rio de Janeiro: Imago, 1980. (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud). v.14.

FREUD, Sigmund. **Sobre a transitoriedade**. Rio de Janeiro: Imago, 1980. (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud). v.14.

FREUD, Sigmund. **Sobre o narcisismo: uma introdução**. Rio de Janeiro: Imago, 1980. (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud). v.14.

FREUD, Sigmund. **Totem e tabu**. Rio de Janeiro: Imago, 1980. (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud). v.13.

FREUD, Sigmund. **Um tipo especial de escolha de objeto**. Rio de Janeiro: Imago, 1910. (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud). v.11.

FREUD, Sigmund. **Uma lembrança infantil de Leonardo da Vinci**. Rio de Janeiro: Imago, 1980. (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud). v.11.

FREUD, Sigmund. **Uma recordação infantil de Dichtung und Wahrheit**. Rio de Janeiro: Imago, 1980. (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud). v.17.

GILGAMESH - Rei de Uruk. São Paulo: Ars Poética, 1992.

HAMBURGER, Käte. **A lógica da criação literária**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HANNS, Luiz. **Dicionário comentado do alemão de Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

LACAN, Jacques. **Funcion y Campo de la Palabra y del Lenguaje en Psicoanálises. Escritos**, Ciudad del México: Siglo Veintiuno, 1989.

LACAN, Jacques. **Hamlet por Lacan**. Campinas: Escuta, 1986.

LACAN, Jacques. **La instância de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud. Escritos**, Ciudad del México: Siglo Veintiuno, 1989.

LACAN, Jacques. **O seminário**. Livro 07. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

LACAN, Jacques. **O seminário**. Livro 20. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1972.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, B. **Vocabulário da psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

LEITE, Dante Moreira. **Análise psicológica do texto**. In: _____. **Psicologia e literatura**. 2.ed. São Paulo: Nacional/USP, 1967.

LIMA, Luís C. **A literatura e o leitor**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LOPES, José Leme. **A psiquiatria de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Agir, 1964.

LOUREIRO, Altair Macedo Lahud. **A velhice, o tempo e a morte**: subsídios para possíveis avanços do estudo. Brasília (DF): Universidade de Brasília, 1998.

MARANHÃO, Haroldo. **Memorial do fim**. São Paulo: Marco Zero, 1991.

MARANHÃO, José Luiz de Souza. **O que é morte**. São Paulo: Brasiliense, 1998. (Coleções Primeiros Passos).

MERQUIOR, José Guilherme. **O romance camavalesco de Machado**. In: ASSIS, Machado. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. 26ª ed. São Paulo: Ática, 1998 (Série Bom Livro).

MONTAIGNE, Michel. **De como filosofar é aprender a morrer. Ensaios**, São Paulo: Nova Cultura, 1996. v 1.

MONTANHA, Eleonora V. S. **No compasso das horas**: música e morte na obra de Autran Dourado. Florianópolis, 2000. Dissertação (Mestrado) - UFSC.

MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. Augusto Rodrigues. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

OLIVEIRA, Lúcia L. **Literatura e psicanálise**. In: _____. **Os contrapontos da literatura**. Petrópolis: Vozes, 1984.

PEREIRA, Lúcia M. **Biografia de Machado de Assis**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936.

PESSOA, Fernando. **Poesias de Álvaro de Campos**. São Paulo: Martins Fontes, 1992. (Coleção Clássicos).

PICON, Gaëtan. **O escritor e sua sombra**. São Paulo: Nacional/EDUSP, 1969.

PLATÃO. **Diálogos**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966.

PROENÇA FILHO, Domício. **A linguagem literária**. São Paulo: Ática, 1989.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Por um novo conceito de literatura brasileira. In: _____. **Literatura e psicanálise: revendo Bilac**. Rio de Janeiro: Eldorado, 1977.

SCHNEIDERMAN, Miriam. **O hiato convexo - literatura e psicanálise**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

SCHNEIDERMAN, Stuart. **Jacques Lacan – a morte de um herói intelectual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

THÁ, Fabio et al. A lógica - a função do escrito. **Letras da Coisa**, Curitiba: Associação Coisa Freudiana – Transmissão em Psicanálise, n.12, 1992.

TODOROV, T.; DUCROT, Q. **Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

TOLSTOI, Leão. **A morte de Ivan Ilitch**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1981.

TREVISAN, Dalton. Uma vela para Dario. 3.ed. In: _____. **Em busca de Curitiba perdida**. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1999.

VITTORINI, Elio. **Erica e seus irmãos**. São Paulo: Berlindis & Vertecchia Editores, 2001. (Letras Italianas).

WALT, Ivete. **O que é ficção**. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Coleções Primeiros Passos).